

Field Notes

Dritte Ausgabe ♦ Spuren

in Erinnerung an
Tom Lawrence

*gewidmet
seiner Familie*

Tom Lawrence

DIE WASSERKÄFER VON POLLARDSTOWN FEN 3

Scott Sherk

PHONOGRAPHIE: KUNST ODER DOKUMENTATION? . . . 15

Jim Cummings

MEINE OHREN WERDEN NIE MEHR DIESELBEN SEIN . . 27

Marcus Kürten et al.

„ETWAS BLEIBENDES ZIEHT VORÜBER“ 37

Hein Schoer

THE SOUNDING MUSEUM 51

Budhaditya Chattopadhyay

AUF KLANGSUCHE IN EINER GROSSSTADT 61

IMPRESSUM 71



Tom Lawrence

DIE WASSERKÄFER VON
POLLARDSTOWN FEN
Übersetzung von Janko Hanushevsky



Quelle: tom-lawrence.net (2011)

Dr. Tom Lawrence (1966–2011) war Komponist, Radio-künstler und akustischer Ökologe. Er lehrte zuletzt an der Dublin City University. Seine Arbeit wurde von Gruenrekorder, Touch Music [MCPS] und Earhear veröffentlicht.

„Alles, was wir hören, ist nur ein Bruchteil von all dem, was in unserem Universum vibriert.“ – David Dunn

Es war kein Zufall, dass der Dichter Gerard Manley Hopkins 1887 jede Gelegenheit nutzte, durch die Moore von Kildare/Irland zu wandern. Als er die Oberfläche als *„soft under foot“* beschrieb, muss er sich der zwölf Meter perfekt erhaltener Pollenschichten bewusst gewesen sein, die unter seinen Füßen lagen. Als er schrieb: *„Ich hätte mich besser fühlen sollen wegen der herrlichen Moorluft“*, war es wahrscheinlich die Wirkung dieser Pollen, auf die er anspielte.

Pollardstown, the Curragh, Co. Kildare (53°18' nördliche Breite, –6°85' Länge) ist ein kalziumreiches, quellen- gespeistes, postglaziales Talmoorgebiet und eines der letzten seiner Art in Westeuropa. Das Moor ist durch den permanenten Wasserzufluss aus über 40 Quellen gut erhalten und bietet seltenen Arten eine einzigartige ökologische Nische; Flora und Fauna basieren auf dem alkalischen Marschland. Wie auf einer Petrischale findet man klar unterscheidbare Habitate. Sein See, seine Versickerungskanäle, die Marsche, Sümpfe und Feuchtgebiete bieten Brutplätze für eine Vielzahl von wasser- und

luftatmenden Arten, von wirbellosen und amphibischen Tieren bis hin zu Vögeln und Säugetieren.



Pollardstown Fen (Quelle: Google Earth/Maps)



Pollardstown Fen – East to Seven Springs; Tagesanbruch (21. Oktober 2010; 08:21)

Für Dichter, Fotografen oder Klangenthusiasten bietet *Pollardstown Fen* die seltene Möglichkeit, mühelos 10.000 Jahre in der Zeit zurückzureisen. Wie in einer Zeitkapsel öffnet sich ein Fenster in die Vorgeschichte, wir blicken auf eine uralte Landschaft, in der die Zeit stehen geblieben zu sein scheint. 220 Hektar voller Ausblicke und Klänge erfüllen alle Sinne mit der triumphierenden Kakophonie der natürlichen Auslese. Jedes Jahr

umgibt von Frühling bis Winter das große Ein- und Ausatmen der Natur *Pollardstown Fen*. Die Dominanz einzelner Spezies steigt und fällt in Gezeitenbewegungen akustischer Kommunikation; sie wird einen Moment lang anerkannt und verschwindet, nur um im nächsten Frühling wiedergeboren zu werden. Es ist eine natürliche akustische Ordnung, die durch die unbetene Dissonanz der vom Menschen erzeugten Geräusche erschüttert wird, die aus den nahe gelegenen Dörfern und Städten hereindringen. Explosionen, Rennwagen, Autobahnen und Flugzeuge, Schnellzüge und Kettensägen, Mähdrescher, Cappuccinobecher und Schmetterlingsnetze. Eine andauernde, aufdringliche akustische Umweltverschmutzung, die den Hopkins'schen Inneren Zufluchtsort stört und uns gnadenlos auf die jüngere Geschichte des Moors hinweist.

Im Moor fällt es leicht, Irlands aktuelle wirtschaftliche Nöte zu vergessen. „Milliarden“ bezieht sich hier einzig auf die Köcherfliegenlarven. Seltene schwarze Schnecken und Ruderwanzen tauchen in Scharen auf, während Großlibellen und Wasserläufer zum Rhythmus der großen Wasserkäfer tanzen. Dennoch wurde *Pollardstown Fen* in jüngerer Vergangenheit immer wieder der Ausbeutung preisgegeben. Wiederholtes



Pollardstown Fen – The Point of Gibraltar; Tagesanbruch (10. Oktober 2010; 08:15)

menschliches Eindringen in die Moorlandschaft hatte Ausbaggerung, Brandrodung, Kahlschlag, Wiederaufforstung, Deponierung von Giftstoffen und landwirtschaftliche Misswirtschaft zur Folge. Vermächtnisse einer Ära des vermeintlichen Fortschritts, der Massentierhaltung, der Industrialisierung und anderer anerkannter, landwirtschaftlicher Richtlinien.



Nördlich des Hill of Allen, Sonnenuntergang (28. April 2011; 09:03)

In den 1790er Jahren legte die *Dublin Grand Canal Company* zwei tiefe Abflussgräben am *Point of Gibraltar* im *Pollardstown Fen* an, um drei örtliche Mühlen mit Wasser zu versorgen. Diese zwei Kanäle (Nord und Ost) versorgen den Bewässerungskanal, der durch Milltown führt und die eigentliche Quelle des *Grand Canal* in Dublin ist. Einst war dieser Zufluss auch für die Hauptwasserversorgung der Guinness-Brauerei verantwortlich.

Während des Zweiten Weltkriegs (1939–1945) wurde Torf mit Kähnen aus den nordöstlichen Gebieten des Moors in den *Phoenix Park*, Dublin, transportiert, wo er zum Beheizen der Häuser genutzt wurde. Im Jahr 1964 wurde eine riesige Drainage unter dem Moor gebaut, um das Gebiet landwirtschaftlich nutzbar zu machen. Jedes Jahr wurden die Flora verbrannt, die Gräben ausgebaggert und von Ablagerungen befreit. 1967 wurde der Versuch unternommen, ein desaströses Wiederaufforstungsprogramm zu starten, das sich auf die nordöstlichen Gebiete des Moors konzentrierte. Es wurde allerdings kurze Zeit später fallengelassen, da man knapp unter der Mooroberfläche eine Mergelschicht entdeckte. Giftiger Chemiemüll wurde im Südosten ausgekippt, der Süden wurde von einer Zuglinie durchschnitten. Trotz permanenter Anstrengungen der Freunde von *Pollardstown Fen*, wurde nah am Moor eine Schnellstraße gebaut. Es genügt wohl, festzustellen, dass das Moorgebiet heute weniger als ein Viertel seiner ursprünglichen Größe ausmacht. Der *Hill of Allen* (*Cnoc Alúine*) im Norden, einst von strategischer Bedeutung, mit seinem hoch aufragenden Monument, das Lord Aylmer errichten ließ, sieht traurig und heruntergekommen aus. Der großartige Sitz von Fion mac Cumhaill und der Fianna ist heute dezimiert von Jahren des Kalksteinabbaus.

Seit 1986 kauft der irische Staat Teile des Moors auf, in dem Versuch, das, was noch übrig ist, zu retten. Der Entwässerungskanal wurde abgesperrt, und der See wurde wieder geflutet. Die schwer gestörte natürliche Balance konnte sich so langsam wieder erholen. Zum Glück wurde in der Zwischenzeit Pollardstown von der EU als ein nach den Statuten ausgewiesenes Naturre-servat anerkannt und zu einem Naturdenkmal, einem besonderen Schutzgebiet (SAC), einer *Ramsar Site* und zum Biosphärenreservat deklariert. Aber während die existenzielle Bedrohung von *Pollardstown Fen* zumindest vorübergehend gestoppt wurde, erscheint ein viel gefährlicherer Feind selbstsicher am ökonomischen Horizont, bereit sich auf das Moor zu stürzen: der Ökotourist. Bewaffnet mit einem Becher Cappuccino in der einen, und einem Schmetterlingsnetz in der anderen Hand, schenkt er den Possen seines Pitbulls wenig Beachtung, der ohne Leine durch das frische Gras läuft, und bei dem Gedanken an frische Schnepfen oder Kriek-Enten gierig sabbert. Wenigstens halten die Wilderer, die das Moor seines Wilds berauben, ihre Hunde strenger! Es gibt zur Zeit Pläne, lange Wege in das Moorgebiet zu bauen, ohne dass dabei an die wertvolle Fauna und die sich erholenden Ökosysteme gedacht wird, die dadurch erneut gestört würden. Letzte verbleibende intakte Zonen des

Moors werden bald durch solche Wanderwege zugänglich gemacht werden, und größere Entwicklungsmaßnahmen im Ausbau der irischen Wasserwege werden zu viel mehr Verkehr tief in das Moorgebiet hinein führen.

Im August 2010 machte ich mich auf, eine Momentaufnahme zu machen, eine phonographische Referenz, basierend auf dem Konzept „Ein Jahr im Moor“. Es ist ein Versuch, mithilfe ihres Klanges die Flora und Fauna von *Pollardstown Fen* zu dokumentieren, einzurahmen und zu archivieren. Die gewonnen Aufnahmen sollten in einer Reihe von Ausstrahlungen, CD-Veröffentlichungen und Installationen verwendet werden. Sommer, Herbst, Winter und Frühling – der zwölfmonatige, bioakustische Lebenszyklus. Schall und Infraschall – in unserem Hörbereich und jenseits unseres Hörbereichs; Makro und Mikro; das Pulsieren des Moors, Kalziumquellen, unterirdische Bewegungen, Photosynthese und Leben unter Wasser, Reales und Surreales, Ungezähmtes und Tiefgründiges. Im Spätsommer und Herbst haben mich Unterwasserklänge aus dem See, den Versickerungskanälen, den Marschen und den Sümpfen des Moors beschäftigt. Das ist das zentrale Thema des restlichen Artikels: einer Ausführung über die Aufnahmen der Insekten und Wasserkäfer von *Pollardstown Fen*.

Das von mir verwendete Equipment besteht aus einem Hydrophon (Unterwassermikrofon) Typ 8101, Brüel & Kjær, Sound Devices 702, dem Ares-M von Nagra und einem SQN-111a-Mixer. Zusätzliche Aufnahmen machte ich mit dem Hydrophon Aquarian H2a-XLR und einem DolphinEar/PRO-Hydrophon. Phonographische Aufnahmen der Unterwasserumgebungen wurden in der Zeit zwischen August und Ende Oktober 2010 in variierenden Tiefen von zwischen 1,5 cm und 40 cm gemacht. Die Lufttemperatur in dieser Zeit betrug zwischen 16° und

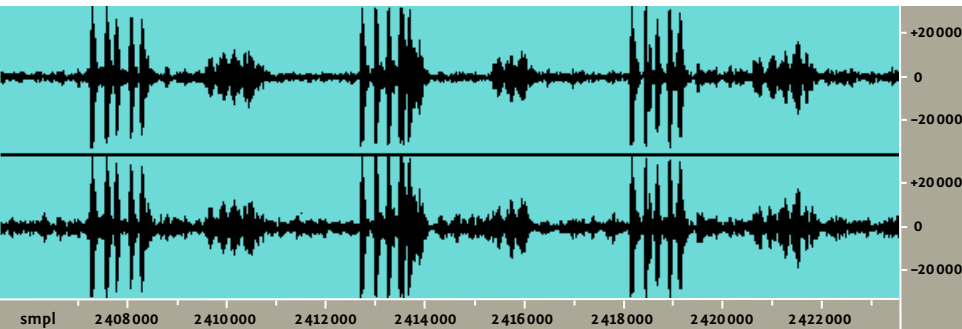


Fig. 1: Impulse während der Stridulation (Rückenschwimmer)

27° Celsius. Generell wurden Samples in Blöcken von acht bis 24 Stunden aufgenommen, was Aufnahmen von mehreren hundert Stunden Länge erzeugte, die unter Zuhilfenahme von Spektrogrammen in Impulsfolgen auf-

geschlüsselt und analysiert wurden. (Vergleiche dazu die Diagramme in Fig. 1 und Fig. 2).

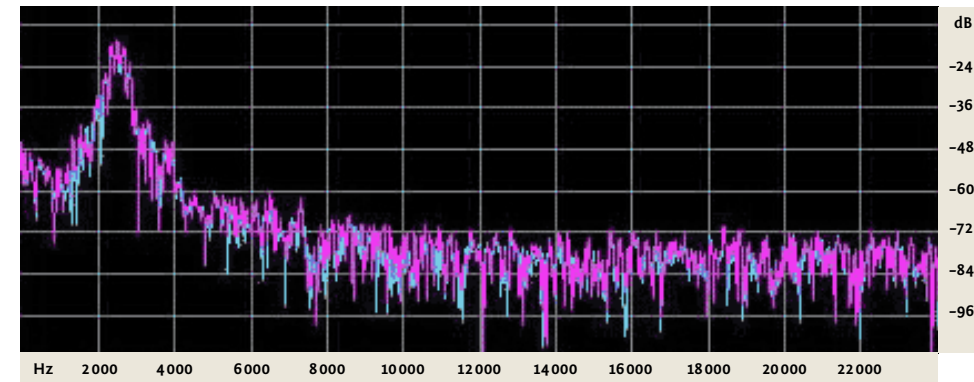
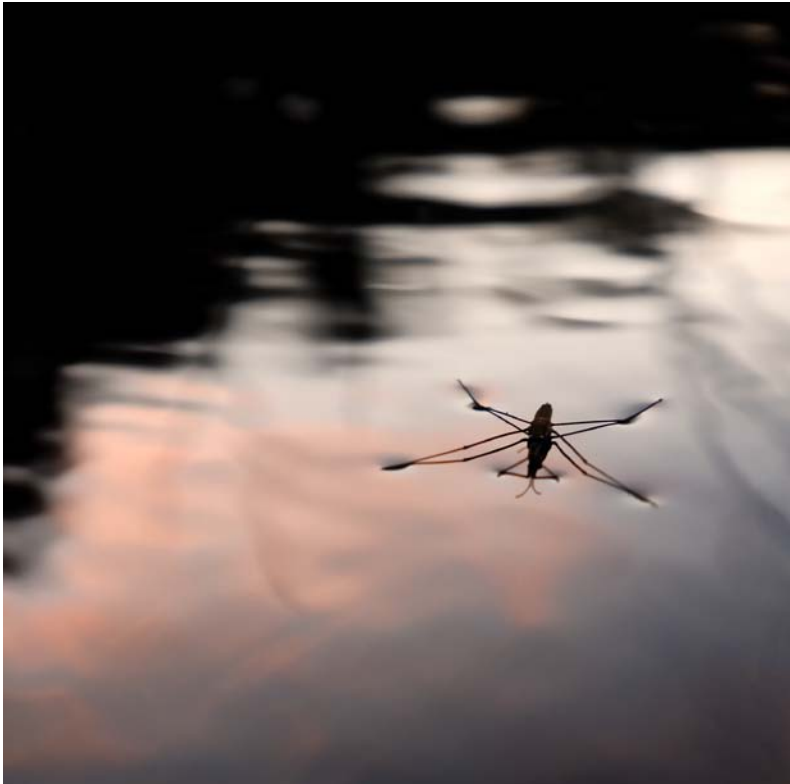


Fig. 2: Impulsfolge einer einzelnen Stridulation (Rückenschwimmer)

Ich erlebte beim Abhören dieser Aufnahmen eine bisher noch nie gehörte aurale Umgebung, die mit allen vorgefassten Meinungen bricht, die wir davon haben, wie Unterwasserleben klingen soll. Unsere traditionellen Auffassungen, unsere inhärenten kulturellen Konditionierungen wurden überschrieben, gelöscht, sind fortan als leer und bedeutungslos zu betrachten. Akustisch erscheint das Leben unter Wasser als eine Welt der differenzierten Kommunikation. Myriaden von Signalerzeugungen, die von einer Unmenge intelligenter Spezies endlos fortgesetzt werden. Während in der gängigen



Wasserläufer in der Dämmerung

Literatur in den Bereichen vergleichender Analyse, Spektralanalyse und Speziesidentifikation alles versucht wurde, akzeptiert man gewissermaßen eine Interpretationshaltung, wenn es um die vermeintliche Bedeutung der aufgenommenen Klänge geht. Zweifellos müssen

weiterführende Untersuchungen angestellt werden, um mit wissenschaftlicher Gewissheit Bedeutung und Kontext jedes einzelnen Kommunikationsvorgangs zu verstehen. Ein weiterer Gesichtspunkt ist, dass diese Aufnahmen in einem Zeitraum gemacht wurden, in dem

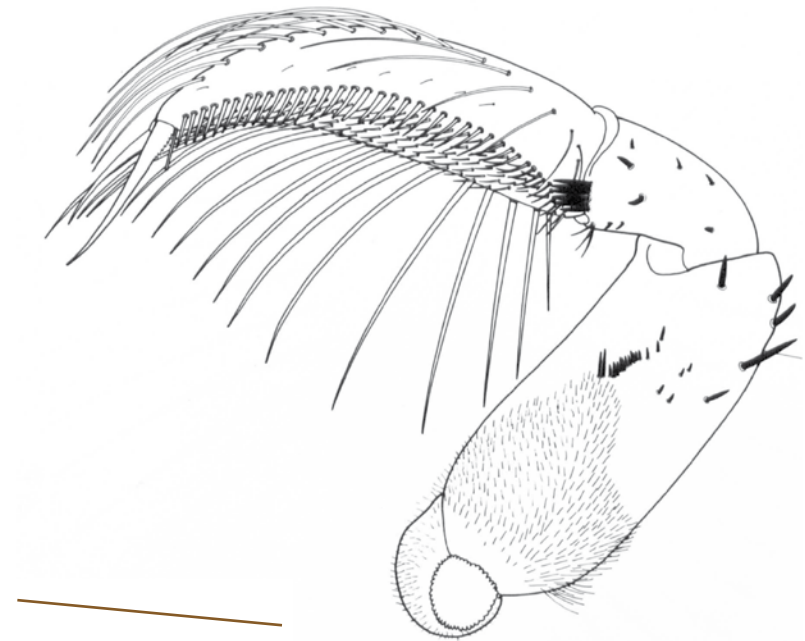


Fig. 3: *Corixidae*: Vorderbein (Strecke entspricht 1 mm)

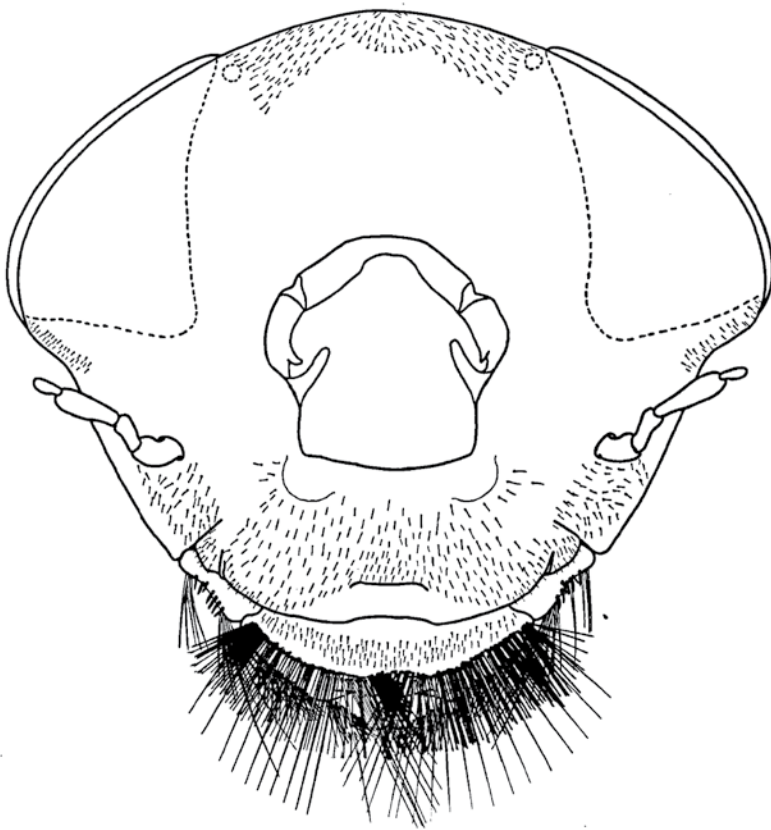


Fig. 4: Corixidae: Kopf

keine mechanischen Geräte im Moor eingesetzt wurden. Diese Aufnahmen sind nicht von elektrischen Interferenzen kontaminiert. Abgesehen von gelegentlichen Flugzeugen sind auf den Aufnahmen keine Klänge von



Corixid (Rückenschwimmer)

oberhalb der Wasseroberfläche zu hören. Laut bestehender Forschung finden sich unter der Fülle an stridulierenden wirbellosen Tieren, die in den limnischen Ökosystemen von *Pollardstown Fen* leben, folgende Wasserkäfer und Wasserwanzen: Wasserskorpion (*Nepa cinerea*), Gemeiner Rückenschwimmer (*Notonecta spp.*), die Ruderwanzenarten *Corixa Punctata spp.*, *Sigara spp.*, *Hesperocorixa spp.* und *Callicorixa spp.*, Gemeiner Furchenschwimmer (*Acilius sulcatus*), Gelbrandkäfer (*Dytiscus marginalis*) und Taumelkäfer (*Gyrinus substriatus*).

Es ist bekannt, dass jede dieser Wasserinsektenarten Klang durch *Stridulation* erzeugt.

Stridulation bei Insekten entsteht, wenn ein Körperteil, das normalerweise scharfkantig ist, gegen ein anderes Körperteil, das normalerweise wie eine Feile oder ein Kamm geriffelt ist, gerieben wird. Die Anzahl von Zähnen im Kamm und die Geschwindigkeit der Striche determiniert die Art und die Tonhöhe des Gesangs (Fig. 3). Schallerzeugung bei Wasserwanzen und Käfern entsteht durch das Aneinanderreiben des *Pars stridens*, des Körperteils mit den zur Stridulation nötigen Stiftchen, über ein Plektrum an der Seite des Kopfes (Fig. 4). Jede Bewegung des *Pars stridens* über das Plektrum erzeugt einen Impuls, der an Intensität zunehmen kann. Insekten können beim Schaben über das Plektrum bis zu drei zusätzliche Stiftchen verwenden, um den Klang und Puls jeder Tonfolge in Tonhöhe, Lautstärke und Rhythmus zu variieren.

Schallerzeugung kann bei Wasserkäfern außerdem durch das Aneinanderreiben einer Reihe von Körperteilen erfolgen, wie zum Beispiel des Kopfes oder der *Elytren*. Während die Mechanismen der Stridulation von Insekten untersucht worden sind, ist allgemein sehr wenig

bekannt über die Kommunikation von Wasserkäfern und -wanzen, ihre Ursache und Folgen, und Entomologen sind sich darüber einig, dass dies ein in der Literatur zu wenig untersuchter Aspekt ist.

In der zum Thema existierenden Literatur, findet man Hinweise darauf, dass die Klangemissionen und die Radiation durch stridulierende Wasserkäfer und -wanzen hauptsächlich dem Zweck dient, einen paarungswilligen Partner anzulocken. Es gibt allerdings Forschungen, die sichtbar gemacht haben, dass die Klänge auch antagonistischer Kommunikation dienen können; sie können außerdem während der Körperreinigung, dem Schwimmen, während Belüftungsbewegungen und während der Nahrungsaufnahme auftreten. Zudem können sie eingesetzt werden, um gleichschwingende Vibrationen in anderen Insekten hervorzurufen, die sensibel für die gleichen Frequenzen sind. Tatsächlich ist die Sprache der Wasserkäfer und -wanzen so hoch entwickelt, dass sie durchaus mit der akustischen Kommunikation von Bienen verglichen werden kann. So wird zum Beispiel davon ausgegangen, dass die Insekten über frequenzspezifische Hörorgane verfügen, so dass zum Beispiel die *Corixa punctata* sensibel ist für andere Insekten, die innerhalb des 2-kHz-Bereichs stridulieren (Fig. 1 & Fig. 2).

Es wurde bewiesen, dass Sauerstoff eine zentrale Rolle bei der Schallerzeugung von Wasserkäfern und -wanzen spielt. Der Vorgang der Stridulation interagiert mit dem Sauerstoff, der in den Körpern der Insekten gespeichert ist. Diese Luftbläschen fungieren als natürliche Oszillatoren und erzeugen Frequenzen, die sich proportional zu ihrem Durchmesser verhalten. Deswegen werden während der Stridulation Sinuswellen ausgesendet, die sich je nach Durchmesser des Luftbläschens unterscheiden. Weil der Sauerstoff während der Stridulation abgebaut wird, ändern sich die Schwingungszahlen; auf diese Weise werden Gesänge erzeugt. Laut Joachim Theiss et al., induziert eine, durch Stridulation hervorgerufene Schallemission resonierende Oszillationen in den Sauerstoffbläschen ähnlicher Spezies, die sich in der Nähe aufhalten. Ferner werden während der Paarung die Sauerstoffvorräte beider Tiere kombiniert: Der Gesang des stridulierenden Männchens erzeugt eine gleichschwingende Resonanz in seiner Partnerin. Insekten können einfach den Fokus und die Intensität der Stridulation verändern, um Skalenmuster zu erzeugen, die charakteristisch für Arpeggio-Oszillationen sind. Während diese Stridulationen langsamer werden (manchmal über die Zeitspanne von acht Stunden), sinkt auch die Stärke der Oszillationen, was zur Folge hat,

dass die Intervalle tiefer werden. Diese Ausstrahlung von Klangoszillationen kann das Unterwassermikrophon besonders gut einfangen.

TL

Bibliographie

- Alexander, Richard. 1957. „Sound Production and Associated Behavior in Insects“. In: *Ohio Journal of Science*. No. 57, 101–113. [PDF]
- Dunn, David. 2001. „Nature, Sound Art and the Sacred“. In: *The Book of Music & Nature*. Wesleyan University Press. 95–107. [PDF]
- Martin, Nicholas. 1969. *The Food, Feeding Mechanism and Ecology of The Corixidae*. [Dissertation, unveröffentlicht: Universität Leicester.]
- Revell, Graeme. 1986. *The Insect Musicians: Musique Brut Collection*. London: Musique Brut [Vinyl, LP].
- Theiss, Joachim. „Generation and Radiation of Sound by Stridulating Water Insects as Exemplified by the Corixids“. In: *Behavioral Ecology and Sociobiology* 10, 1982:225–35.
- Wessel, Andreas. „Stridulation in the Coleoptera – An Overview“. In: *Insect Sounds and Communication; Physiology, Behavior, Ecology and Evolution*. 2006 [2005].

Internetpräsenzen

Irish Peatland Conservation Council
<http://www.ipcc.ie/>

The Inland Waterways Association of Ireland
<http://iwai.ie/>

Bildnachweis

Wasserläufer (S. 10) & *Rückenschwimmer* (S. 11) mit freundlicher Genehmigung von Darren Smith.

Corixidae-Vorderbein (S. 10) & *Corixidae-Kopf* (S. 11) mit freundlicher Genehmigung von Nicholas Martin.

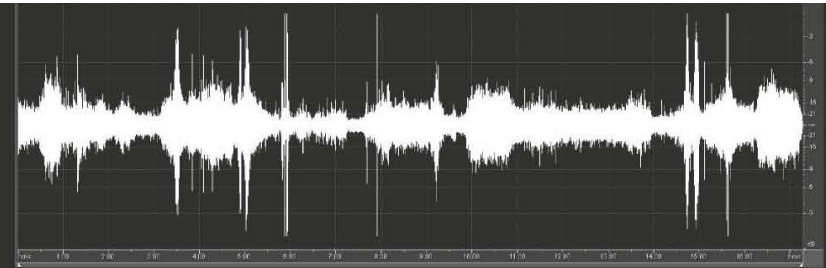
North to the Hill of Allen (S. 7), *The Point of Gibraltar* (S. 6) & *East to Seven Springs* (S. 5) von Tom Lawrence.

Pollardstown Fen (S. 5) mit freundlicher Genehmigung von Google Earth/Maps.

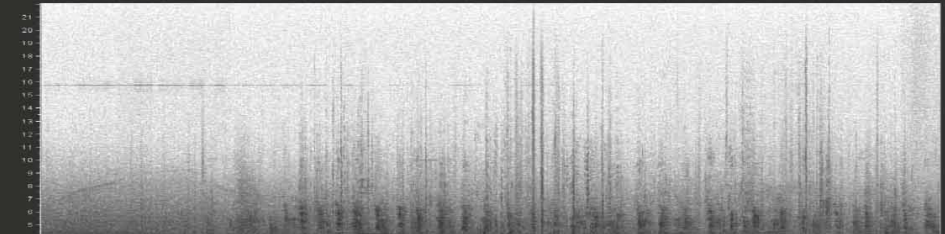
Elevation change total: 51 feet

Total distance of walk: 1.32 miles

Terrain description: Urban streets with sidewalks, museum lobbies



Urban Street 0:0 - 0:24



Scott Sherk

PHONOGRAPHIE: KUNST
ODER DOKUMENTATION?
Übersetzung von Daniel Schiller



Foto: Pat Badt

Scott Sherk ist ein Bildhauer, der häufig mit Klang arbeitet, und Kunstprofessor am Muhlenberg College. In einer Vielzahl von Ausstellungen wurden seine Arbeiten gezeigt – hierzu zählen Klanginstallationen am *Katonah Museum of Art* und *The Lab: Gallery* in New York. Seine Klangarbeit *Trains...* wurde 2011 auf der CD *Overheard and Rendered 2* von and/OAR veröffentlicht. Scotts künstlerisches Schaffen wird auf seiner Internetpräsenz [The Third Barn](#) dokumentiert.

Unter Phonographen und Klangjägern habe ich des Öfteren eine gewisse Beklemmung, das Wesen unserer Arbeit betreffend, ausgemacht. Gehören *Field Recordings* in den Bereich der Dokumentation, oder sollte man sie eher als Kunst bezeichnen? Ich bin zu dem Schluss gekommen, dass diese Unterscheidung an sich falsch ist – die Grenze zwischen Kunst und Dokumentation ist zusammengefallen. Es gibt, im Gegenteil, gar keine Grenze zwischen Kunst und Dokumentation. Um dies zu veranschaulichen scheint es hilfreich, die Geschichte der Fotografie und die Parallelen zur gerade stattfin-

denden Entwicklung der Phonographie zu betrachten. Eine wichtige Verbindung liegt dabei im Werk von Hilla und Bernd Becher, in welchem verschiedene Aspekte zeitgenössischer *Field Recordings* und Phonographien vorweg genommen werden.

Kunst

In ihren Anfangstagen nahm die Fotografie zwei klar unterschiedene und gesonderte Rollen an: die der Kunst und die der Dokumentation. Um als Kunstform zu

gelten, bediente sich die Fotografie bei der Malerei und imitierte diese gewollt. Bildkompositionen wurden konstruiert und den Vorstellungen klassischer Bildästhetik folgend gestaltet. Die Imitation der Texturen von Gemälden mittels schwacher Bildschärfe und reduzierten Details machten diese Arbeit unter dem Begriff des Pictorialismus bekannt. Bedroht durch das Aufkommen der Fotografie, definierte sich die Malerei im Gegenzug schnell neu. Sie wurde angepriesen als die idealisierte Fantasie – handgefertigt, subjektiv und bedeutungsvoll. Fotografie wurde dagegen dargestellt als bloße Reproduktion der Welt in seelenloser, mechanischer Art und Weise, ohne Rücksicht zu nehmen auf Anordnung, Unterschiede in Form, Stil oder malerischer Logik. Fotografie nahm die Welt, wie sie ist – mit all ihrer Unvollkommenheit. Malerei war veredelt, ideal, der Inbegriff des Schönen.

Pictorialismus unternahm den Versuch, fotografische Bilder zu schaffen, in denen sich Hand und Auge des Künstlers/Fotografen subjektiv widerspiegeln. Sie schienen malerische Handarbeit zu sein, schön im Auge einer Öffentlichkeit, die an das Betrachten von Gemälden, Zeichnungen oder Drucken gewöhnt war. Pictorialismus war Kunst.



Touques Valley (circa 1905) von Robert Demachy

Ähnlich wie die frühe Fotografie oder die Malerei als das Organisieren von Dingen betrachtet werden kann, gilt Musik als die beherrschende Form für das Organisieren von Klängen. Melodische und harmonische Entwicklungen innerhalb kompositorischer Strukturen helfen, Musik von Nicht-Musik, Geräuschen und Lärm zu unterscheiden. Man kann

eine Feldaufnahme als Musik definieren, wenn sie eine musikalische Größen, einen melodischen Fluss beispielsweise, widerspiegelt. Auch ist es wahrscheinlicher, eine manipulierte Aufnahme als Musik anzusehen, die nicht nur eine mechanische Wiedergabe der Welt ist, sondern die „Hand“ des Künstlers erkennen lässt. Folglich existieren Musique concrète, Klangkompositionen und elektroakustische Musik mit Field Recordings innerhalb musikalischer Strukturen



Mission Héliographique: The Ramparts of Carcassonne (1851)
von Gustave Le Gray und Auguste Mestral



Rue de Constantine, Paris (1865) von Charles Marville

in einer Weise, die vergleichbar ist mit dem Verhältnis der frühen Fotografie zur Malerei.

Konservierung

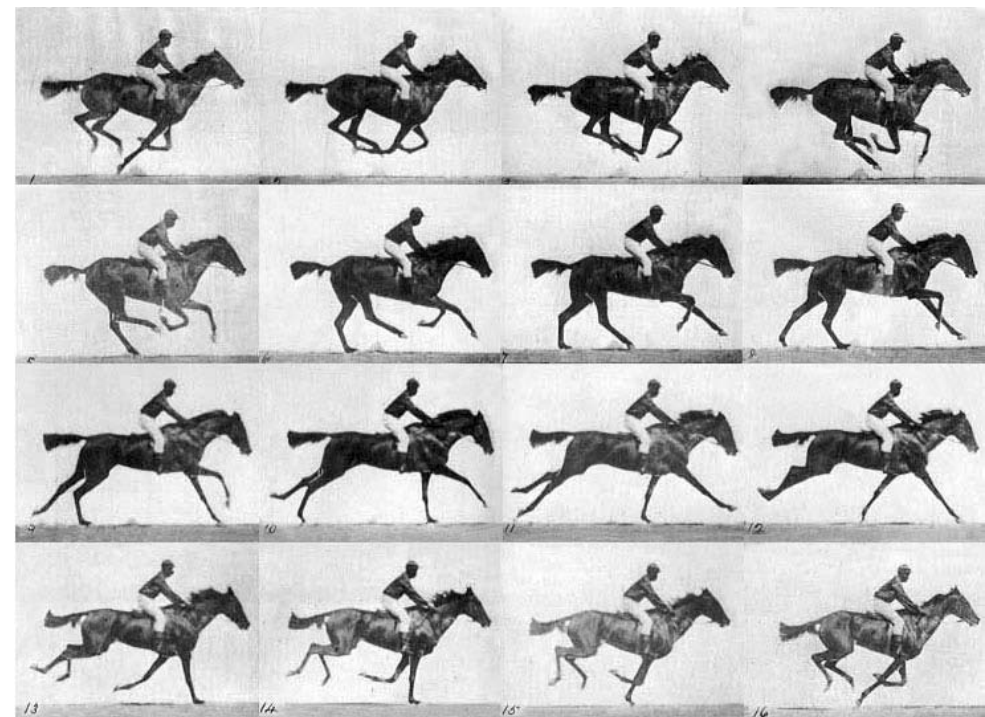
Im Jahre 1851 verpflichtete die französische Regierung fünf Fotografen, die sich verändernde Welt zu dokumen-

tieren. Die *Mission héliographique* wurde gegründet, um die historische Architektur Frankreichs festzuhalten, bevor sie verschwindet. Im Gegensatz zur weichgezeichneten, detailreduzierten Bildsprache des Pictorialismus waren diese Arbeiten scharf, deutlich und detailliert. Ebenso deutlich war die Intention: Dokumentation und Archivierung, um eine Aufzeichnung dessen zu erhalten, was bald verloren gehen würde.

1865 wurde Charles Marville beauftragt, die Viertel von Paris vor der Umgestaltung durch Georges-Eugène Haussmann zu dokumentieren. Marville fotografierte alles, was entlang der neu entstehenden Boulevards bald eingerissen werden sollte – und erhielt die Aufzeichnung eines sonderbaren Strahls der Dezimierung quer durch Paris. Obgleich Menschen gelegentlich die Fotos Marvilles bevölkerten, waren diese doch vorrangig Fotografien des Raumes. Sie zeichnen deutlich einen Raum und eine Architektur auf, deren bevorstehende Zerstörung bereits geplant war.

Marvilles Aufnahmen von Paris und die Arbeit der *Mission héliographique* waren Versuche, Artefakte einer sich rapide auflösenden alten Welt zu retten.

Denselben Vorsatz erkenne ich in vielen phonographischen Arbeiten, die in Verbindung mit der akustischen Ökologie stehen. R. Murray Schafers World Soundscape Project, Peter Cusacks Favorite London Sounds oder das Vancouver Soundscape Project sind, jedes für sich, Teile eines Audioarchivs, welches die Welt im Wandel katalogisiert.



Annie G. Galloping (1878) von Eadweard Muybridge

Enthüllung

Eine andere wichtige dokumentarische Arbeit warf die Frage auf, ob ein Pferd im Trab jemals zeitgleich mit allen vier Hufen den Boden verlässt. Der kalifornische Millionär Leland Stanford stellte den Fotografen Eadweard Muybridge an, dieses Problem zu untersuchen. Im Jahre 1878 hatte Muybridge schließlich eine Methode entwickelt, Bewegung mithilfe von 24 Kameras aufzunehmen. Mit dieser Apparatur fotografierte und studierte er die Bewegungen von Menschen, Tieren und Objekten. Seine Bücher über die Untersuchungen von Bewegungen wurden von zahlreichen Malern – unter ihnen Edgar Degas und Thomas Eakins – als Referenz verwendet.

Muybridges Arbeit war eine Enthüllung, da sie das Unsichtbare sichtbar machte. Plötzlich war es möglich, die Welt der Bewegung vor unseren Augen – Menschen; laufend, rennend, sich setzend – zu sehen und zu verstehen. Das Interesse in seinen Fotografien galt vielmehr der Klarheit denn der Bildkomposition. Wichtig war es, dass jede Aufnahme zentriert und eindeutig zu erkennen war. Auf diese Weise ließ sich die Bedeutung der winzigen Unterschiede zwischen einem und dem nächsten Bild entdecken.



Knoblauchpflanze (1928)
von Karl Blossfeldt



Colonne Moris, Place Saint-Sulpice, Paris (1910/11) von Eugène Atget

An der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin (heute: Universität der Künste Berlin) arbeitete ein Zeichenlehrer nach einem ähnlich aufdeckenden Prinzip. Karl Blossfeldt sammelte Pflanzen und fotografierte sie systematisch durch ein Vergrößerungsglas. Die Bilder sollten seiner Zeichenklasse als Modelle dienen.

Blossfeldts Arbeit enthüllte die verborgenen Geheimnisse der Natur. Die einfache Welt offenbarte durch die Vergrößerung Ordnung, Schönheit und Design. Die geradlinige dokumentarische Herangehensweise – frontal, teils gar symmetrisch – diente weder einer Komposition noch einem Sinn für Schönheit. Blossfeldts Absicht war es, die versteckte Natur durch einfache und eindeutige Aufzeichnung zu offenbaren. Wie Muybridge präsentierte er Bilder von größtmöglicher Klarheit und Schlichtheit. Beide enthüllten das bis dahin Unbekannte.

Der Akt des Enthüllens des Unbekannten weist viele Parallelen zur Phonographie auf. Die Verwendung von Kontaktmikrofonen, um Borkenkäfer im Inneren von Bäumen oder Wasserläufer aufzunehmen, wie David Bunn es praktiziert, Bernie Krauss' Aufnahmen von Ameisen oder die Arbeiten von John Grzinich, Patrick McGinley und Yannick Daubys verfolgen allesamt das Ziel, das Unhörbare der Welt des

Hörens zugänglich zu machen. Vergleichbar sind damit auch die Arbeiten Jacob Kirkegaards, die die geophysikalischen Klänge der Erde untersuchen, Felix Hess' Aufnahmen von Luftdruckschwankungen oder Thomas Ashcrofts Aufnahmen der Sonne, die ebenfalls auch als Enthüllungsaufzeichnungen gesehen werden können.

Sammlung – Archiv – Alltag

Gleichermaßen sonderbar und enthüllend wirkt auch die Arbeit von Eugène Atget. Von den späten 1890er Jahren bis zu seinem Tod 1927 erschuf Atget ein riesiges Archiv von mehr als 10.000 Fotografien von Paris und Umgebung. Seine Arbeiten wurden als Quellmaterial an Künstler verkauft. Atget fotografierte und archivierte nach einem sorgfältigen, wohldurchdachten Organisationssystem. Trotzdem er sich weigerte, seine eigenen Aufnahmen als Kunst zu betrachten, wurden seine Fotografien nach seinem Tod zu begehrten Sammlerstücken und erhielten 1967 eine bedeutende Ausstellung im New Yorker *Museum of Modern Art*.

Atget fotografierte nahezu alles. Er verlieh seiner persönlichen Arbeit Übersichtlichkeit, indem er sie in seinem Archiv platzierte. (Er benutzte hierzu ein kom-

plexes Katalogsystem, welches anscheinend nach Themen ordnete.) Im Wesentlichen nahm Atget Aspekte der Welt auf, die niemand als wichtig erachtet hätte. Er schenkte dem Alltag und dem, was darin gern übersehen wird, große Aufmerksamkeit und näherte sich der sichtbaren Welt unbefangen. Obschon Atget – finanziell gesehen – im Dienste der Malerei stand, gelang es ihm, Bilder des Alltags freizulegen, die sich nicht des malerischen Vokabulars bedienten. An dieser Stelle sei bemerkt, dass ein Gemälde eine lange Zeit zum Entstehen benötigt und eine Investition an Zeit und Material darstellt. Fotografie ist im Vergleich dazu wesentlich schneller und weniger kostenintensiv. Dies mag dazu beigetragen haben, einen Fotografen wie Atget von der Notwendigkeit zu befreien, sich „bedeutungsvolle“ Sujets auszusuchen und seinen Blick stattdessen auf das Übersehene des Alltags zu richten.

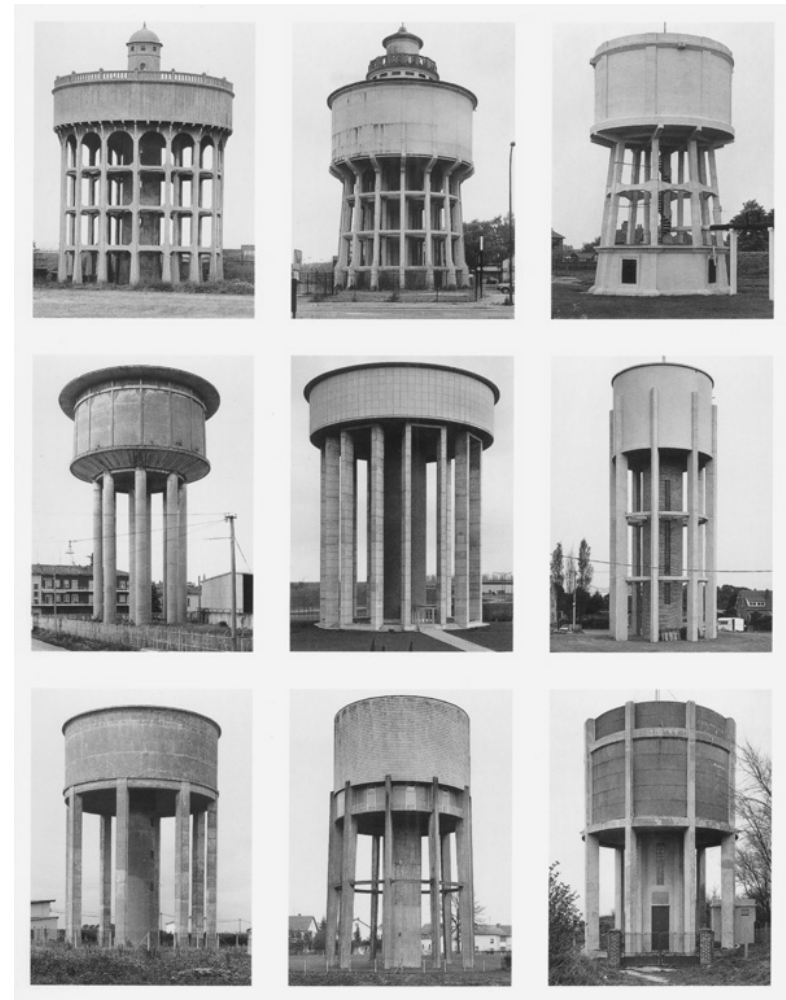
Atgets oberflächliche, umherstreifende Bilder bieten einen einzigartigen Ausblick auf die Welt. Sie sind Dokumente des Nebensächlichen und Bedeutungslosen. Ursprünglich als Gedankenstütze für Maler gedacht, erschafft Atgets Archiv eine eigene Welt – eine Welt der Alltagssprache.

Ich interessiere mich zunehmend für die 40 CDs umfassende BBC Sound Effects Library. Wie Atgets Arbeiten soll diese Klangsammlung als aurale Requisite für Film und Radio dienen. Sie als unabhängige Klangarbeit zu hören ist sehr spannend. CD #003 – „Haushalt“ beginnt mit Glockenschlägen zur Viertel-, halben und Dreiviertelstunde und bewegt sich elegant fort über die vollen Stunden hin zu Türklingeln, Telefonen und Kühlschränken. Diesen unverfälschten Aufnahmen zuzuhören ist eine surreale wie schöne Erfahrung.

Diejenigen unter uns, die die Welt wie unter Zwang aufzeichnen – den Müllwagen an der Ecke, über die Straße fegende Blätter, die Stimmung eines Wintertages – sollten hierin Trost finden. Außerdem lässt sich aus Atgets Katalogisierungsfähigkeiten einiges lernen. Allerdings kann man nicht alles aufnehmen. Die Auswahl und Einordnung von Bildern oder Geräuschen sowie das Ordnen und Katalogisieren wird zu einem vorsätzlichen, Bedeutung verleihenden Akt.

Dokumentation – Kunst

Auszuwählen, einzuordnen, etwas Verschwindendes festzuhalten, Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufzudecken, zu konservieren, sammeln, organisieren, archivieren und das Unbekannte oder Übersehene



Wassertürme, 1966–1986 (2003) von Bernd & Hilla Becher

freizulegen – viele dieser fotografischen Intentionen finden sich in der Arbeit der Fotografen Hilla und Bernd Becher wieder. Die Bechers begannen ihre Zusammenarbeit in den späten 1950er Jahren und erreichten eine breite Aufmerksamkeit in den 70ern. Beide teilten ein Interesse an den verschwindenden Industriebauten des Nachkriegsdeutschlands. Sie fotografierten hunderte Industrieanlagen wie Fördertürme, Wasserspeicher, Kühltürme, Hochöfen, etc. Zunächst gedacht als ein Akt des Konservierens und Erinnerns, entwickelte sich ihr Projekt zu einer typologischen Studie. Anstatt ihre Fotografien einzeln zu zeigen, gruppieren die Bechers sie nach Kategorien sortiert auf einem Raster – ähnlich wie Muybridge.

Alle Bilder sind standardisiert: Der Blickwinkel der Kamera befindet sich oberhalb der menschlichen Augenhöhe – erhaben, um ein planes, unverzerrtes Bild zu erhalten. Die Bildkomposition ist stets frontal, singulär und geradlinig. Es werden keine Menschen gezeigt.

Ihre Kamerapositionierung weist in meinen Augen auf die Wichtigkeit der Anordnung der Mikrofone für jedwede Aufnahme hin. Der Gebrauch von Parabolmikrofonen, um die Rufe einer bestimmten Spezies aufzuzeichnen, oder

der Gebrauch von Mid/Side-Mikrofonen, um die räumliche Umgebung zu erfassen, sind zwei Aspekte des Field Recording, die oft in der Yahoo!-Group Naturerecordists diskutiert werden.

Es ist auch das Verdienst der Arbeit der Bechers, dass die Unterschiede zwischen Dokumentation und Kunst zusehends in sich selbst zusammenfallen. Dokumentarische Vorgaben wie klar definierte Themenstellung, mittige, geradlinige Kompositionen, keine Täuschung – all diese Vorgaben werden selbst zu Elementen des Stils – des dokumentarischen Stils. Die Bechers benutzen diesen Stil, um einzigartig interessante Objekte zu präsentieren („Wählen Sie das richtige Objekt [...] und es erzählt seine eigene Geschichte“, so Bernd Becher). Darüber hinaus führen sie die konzeptionellen Elemente – ihre materiellen Grenzen, den Auswahlprozess, die immer gleiche Kamerapositionierung, die frontale Bildanordnung, die menschenleeren Landschaften, den grauen Himmel – als Gegenstand ihrer Arbeit ein. Die Bechers verdeutlichen, dass der „dokumentarische“ Anschein ihrer Fotografien etwas ist, was sie selbst mühevoll konstruierten. Gleichzeitig eröffnen sich den Betrachtern bemerkenswerte Gemeinsamkeiten wie auch Unterschiede zwischen den industriellen Objekten. Aus der Darstellung

von 9 Wassertürmen entwickelt sich eine visuelle Choreografie der Verschiedenheit. Und sie ist gleichsam absurd und witzig. Die Arbeit von Hilla und Bernd Becher ist dokumentarisch, und sie ist es nicht. Sie haben ihren Stil und ihre Art der Darbietung auf den Vorgaben des Dokumentarischen errichtet. Dem hinzugefügt haben sie ein Selbstbewusstsein für den dokumentarischen Stil und seine Figuren. Mit diesem Bewusstsein haben sie etwas anderes geschaffen, nämlich die Dokumentation der Dokumentation. Die Handlungen des Bestimmens, Auswählens, Konservierens, Dokumentierens, Katalogisierens, Archivierens und Einordnens haben sie aufgedeckt als bedeutsame, schöpferische Handlungen. Das Organisieren der visuellen Welt ist Hauptteil der Sehens und Hauptteil des Schaffens von Kunst.

Phonographie

In diesem Sinne ist die Organisation der auralen Welt Hauptteil des Hörens und des Kunstschaffens. Das Organisieren von Klängen kann sich vielgestaltig äußern: im Aufnehmen der Spuren einer schnell verschwindenden Welt, im Enthüllen der verborgenen Welt der Geräusche, im Auswählen, Bestimmen, Sammeln, Archivieren einer leicht überhörten Klangwelt, im Anordnen, Vergleichen,

Gegenüberstellen der Typologien der Klänge. Diese Herangehensweisen haben ihren Ursprung im dokumentarischen Prozess, sie übernehmen viele der dokumentarischen Vorgaben, und doch bewegen sie sich außerhalb der Absichten und Grenzen der Dokumentation.

Ich beobachte den Zusammenfall der Verschiedenheit zwischen Dokumentation und Kunst als etwas, das zu großen Teilen in der Welt der Phonographie stattfindet. Zu den Arbeiten, die meine Aufmerksamkeit fanden, zählen die Aufnahmen und Einordnungen von Innenräumen als Teil von Marc Behrens' *Architectural Commentaries*. Eric La Casa hat Aufzüge und Wärmeabzugsanlagen aufgenommen, und seine Arbeit *Air.ratio* ist eine wundervolle Sammlung von 30 Aufnahmen von Lüftungsschächten. Robert Carlbergs Aufnahmen der Ankunft und Abreise von Bussen an ihrer Endstation ist ein anderes Beispiel, wie auch Rob Danielsons Marathon-Naturaufnahmen, 24 Stunden an 7 Tagen einer Woche, peinlich genau aufgezeichnet, betitelt und katalogisiert. Diese Arbeiten sammeln und ordnen systematisch die bemerkenswerten wie auch banalen, gewöhnlichen Klänge unserer Kultur. Diese Arbeiten sind absurd, zwanghaft, enthüllend und wundervoll.

Dokumentation ist zu einer weiteren Kunstform geworden. Gleichmaßen kann die Kunst die Rolle der Dokumentation annehmen. Konservieren, Aufdecken, An- und Einordnen sind sowohl Kunst als auch Dokumentation. Wir brauchen uns nicht länger Gedanken zu machen über die Unterschiede zwischen Kunst und Dokumentation; wir müssen uns auf die Herausforderungen konzentrieren, die unserer Enthüllungs-, Auswahl-, Bestimmungs-, Sammlungs- und Archivierungsarbeit innewohnen. Und wir müssen uns darauf konzentrieren, wie wir unsere Anstrengungen zu größtem Erfolg führen können.

SS

Bildnachweise

Knoblauchpflanze (S. 20) © 2012 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln / Artists Rights Society (ARS), New York.

Wassertürme (S. 23) mit freundlicher Genehmigung von Sonnabend Gallery, New York.

Toucques Valley (S. 17), *Mission Héliographique: The Ramparts of Carcassonne & Rue de Constantine, Paris* (S. 18), *Annie G. Galloping* (S. 19), *Colonne Moris, Place Saint-Sulpice, Paris* (S. 21) sind gemeinfrei – ihre urheberrechtliche Schutzfrist ist abgelaufen.



Jim Cummings

MEINE OHREN WERDEN
NIE MEHR DIESELBEN SEIN

Übersetzung von Daniel Schiller



Foto: Barbara Booth

Jim Cummings, M.A. ist Autor, Herausgeber und Vater. Nach seiner zwanzigjährigen Tätigkeit als freier Schriftsteller gründete er 1999 EarthEar – Plattenlabel und Onlinekatalog für Umweltklangkunst. Von Beginn an war EarthEar nicht für den Eskapismus in aufgezeichnete Naturfantasien konzipiert worden, sondern um ein vertieftes „Einhören“ in die uns umgebende, lebendige Welt zu ermöglichen. Dieser Schwerpunkt wuchs und brachte schließlich 2004 das Acoustic Ecology Institute hervor. Seitdem wurde AEI zu einer der führenden Quellen für klare unbefangene Informationen bezüglich des weiten Feldes an klangbezogenen Umweltthemen.

Es begann, wie immer, in den grauen Tagen der Kindheit: an einem dieser verstaubten Frühlingsabende, wenn mein Vater am Straßenrand hielt, wo die pulsierenden Rufe der Laubfrösche einige wenige Wochen lang in verrückten Kreuzrhythmen über den Teich bei der *Cole Road Farm* tanzten. Oder am *Big Brook*, einem ungewöhnlich winzigen Bächlein in einer Höhle hinter dem alten Bauernhaus meiner Ahnen in den *Berkshire Mountains*, wo ich mit meinem Cousin in jugendlichem Leichtsinn meine ersten Abenteuer abseits der elterlichen Obhut erlebte. Wenn wir uns draußen, außerhalb

der Hörweite des Gelächters, der Rufe und des Gemischs all der anderen hörbaren Ausbrüche des Familientreffens befanden, die von der großen Veranda her zu vernehmen waren, entdeckte ich den Gesang des Wassers, das in die schützende Stille der Wälder tröpfelte.

Als junger Mann fing mein Ohr andere vereinzelte Momente auf: eine Stunde, die ich so nah wie möglich an einem kleinen Geysir im Norris-Becken im Yellowstone-Nationalpark verbrachte, verzaubert vom Verlauf, der von weit entfernten, winzigen Schluckaufgeräuschen

über gurgelndes Aufstoßen an der Oberfläche bis hin zur plötzlichen Ausdampfung reichte, die das Wasser 10 Meter hoch in die Luft schleuderte ... als ich mich während des Sonnenwendkonzertes in der New Yorker Kathedrale des Heiligen Johannes aus meinem Sitz erhob und – im riesigen akustischen Raum der Kathedrale schwelgend – umher wandelte ... Im unterirdischen Babel in den gigantischen Höhlen des Carlsbad-Cavern-Nationalpark, vertieft in das nicht fassbare Durcheinander der Stimmen, die durch die Kammern trommelten – damals unterhielten sich die Leute noch murmelnd mit ihren Begleitern, anstatt still ihren elektronischen *Tour Guides* zu folgen ... in einem heißen Gebirgsquell liegend, mit meinen Ohren unter Wasser, wo ich einen unglaublich verstärkten Sound meines eigenen Atmens vernahm.

Wie viele Andere mit einem Gespür für die Natur und aufkeimenden audiophilen Vorlieben, gelangte ich in den Besitz einiger der *Environment*-LPs von Irv Teibel aus den frühen 70ern. Fünfzehn Jahre später erweiterte sich meine Sammlung um ein paar Kassetten mit Naturgeräuschen von Gordon Hempton und Bernie Krause. Aber dann, in den frühen 90ern, sprengte mir in einem Audubon-Ortsverband David Dunn förmlich den Hörsinn mit seinen Aufnahmen von Unterwasserinsekten. DAS war

eine völlig andere Art des *Field Recordings*: Klänge, die unhörbar waren für „uns Andere“, also Menschen, die nicht mit Mikrofonen und Kopfhörern ausgerüstet umher reisten; und mehr noch: Klänge, die zu geschichteten, dynamischen Kompositionen geformt wurden. Kurz darauf, angespornt durch einen Artikel, den ich für meinen Herausgeber verfassen sollte, kam ich auf den Trip *field-recording*-basierter Klangkunst. David und ein paar andere Pioniere führten mich zu anderen Rekordisten und Komponisten, die mich ihrerseits wieder zu weiteren führten, bis ich schließlich 1999 EarthEar gründete, um selbst auf diesem außergewöhnlichen Gebiet forschend und herausgebend tätig zu werden. Mein Schreiben war stets von der Fürsprache für die Erde geleitet, und hier fand sich eine weltweite Gemeinde aufmerksamer Zuhörer und Studiozauberer, die den Planeten für sich selbst durch sich selbst sprechen ließen. Mit der Arbeit von Hildegard Westerkamp, Doug Quin, Francisco Lopez, Walter Tilgner, Hans-Ulrich Werner und vielen anderen fanden meine Ohren überraschende Inspirationsquellen. Das Motto von EarthEar, im Grunde von der schwer zu fassenden Zuhörerschaft vorgegeben, war tatsächlich die Wiedergabe meiner persönlichen Erfahrung: *Your ears will never be the same* – Ihre Ohren werden nie mehr dieselben sein ...

Dem Pfad der Klänge folgend

Bestärkt durch die enthusiastische Unterstützung von David Dunn und Steve Feld, die beide in meiner Nähe in den südlichen Rockies wohnten, sowie durch das gleichsam wichtige Engagement Quins, Westerkamps und Jason Reiniers, beschritt ich meinen Weg mit dem Ziel, ökologisch motivierte Klangkunst einem breiteren Publikum nahe zu bringen. Der jüngste Erfolg von *Deep Forest* auf dem „Durchschnittsmarkt“ und Felds *Voices of the Rainforest* (Stimmen des Regenwaldes) bildeten schwer erreichbare Zielmarken, mit denen gleichziehen zu können ich hoffte (und die mich gleichzeitig zu einigen entschuldbaren Größenwahnvorstellungen trieben, in denen ich mit einer Stieglitz-artigen Rolle für die Phonographie liebäugelte). Zusätzlich zu unseren eigenen CD-Veröffentlichungen startete ich einen Online-Shop, der die Arbeiten unabhängiger Künstler und kleiner Labels von überall auf der Welt bereitstellte. Nachdem sich EarthEar wacker hielt im Kommerzspiel, waren die frühen Jahre des neuen Jahrtausends mit der zu Ende gehenden CD-Welle nicht gerade freundlich zu uns, da Vertriebe nur zögerlich neue Labels aufnahmen und die Verkaufszahlen einbrachen. Anstatt also einen globalen Markt für Klangkunst anzustoßen, und es den Künst-

lern zu ermöglichen, von ihrer Berufung zu leben, fügte sich EarthEar auf lange Sicht in seine Rolle als eines von vielen Labels, die den kleinen Nischenmarkt für abenteuerlustige Hörer bedienten.

Eines der Schlüsselmotive bei EarthEar war es, mit den CDs nicht etwa exotische Orte in unsere Wohnstuben zu verlegen oder gar die Erfahrung zu simulieren, die wir beim Aufnehmen an diesen Orten hatten. Vielmehr ging es darum, unsere Ohren für neue Gewohnheiten zu öffnen und uns zu einer neuen Form der Wertschätzung für die Hörerlebnisse unseres Alltags zu führen, ganz gleich wo wir leben. Von Anfang an bot EarthEar nicht nur weitreichende Grundlagen an zu den vielseitigen kreativen Ansätzen, die von dieser breit gefächerten Gruppe von Künstlern verfolgt werden, sondern erstattete zusätzlich auch Bericht über den Zustand unserer tatsächlichen, lebenden Klanglandschaften – und ja, CDs haben wir auch verkauft, obwohl wir vielleicht vergaßen, diesem Zweig die Priorität zu widmen.

EarthEars Schizophrenie – CD-Verkauf und aurale Bewusstseinsweiterung – führte sehr bald an einen Scheideweg, an dessen einem Ende der Niedergang der überambitionierten ersten Phase des Labels und des

Online-Katalogs, am anderen jedoch ein neues, lebhaftes Nonprofit-Projekt in Form des *Acoustic Ecology Institutes* (AEI) stand. EarthEar war ganz offensichtlich in der künstlerischen Form der klassischen akustischen Ökologie verwurzelt, für die z.B. das *World Soundscape Project* (WSP) oder das *World Forum for Acoustic Ecology* (WFAE) steht, aber unser neues Projekt besetzte eine eher vernachlässigte Nische, indem es sich auf klangliche Aspekte der Umweltpolitik konzentrierte. Mehr als die meisten Leute beim WFAE, schoss sich das AEI auf Wissenschaft und Politik ein. Auf meine bisherige Erfahrung als Autor und Herausgeber aufbauend, steckte ich 2004 den Großteil meiner Energie in diese neue Arbeit, und von da an erwarb sich das AEI einen Ruf als deutlicher und redlicher Informationsvermittler, dessen Belange von der Lärmverschmutzung der Meere bis zu Lärmbelästigung durch Windkraftanlagen reichen. Forscher, Agenturen und Nonprofit-Organisationen aus der ganzen Welt nutzen die einzigartige Kollektion des Quellmaterials, welches auf den beiden Internetseiten des AEI lagert; darunter neuste Meldungen, Laienberichte neuer Forschungen oder aktuelle Reportagen zu Schlüsselfragen. Für mich war es ein denkbar unerwarteter Weg, vom „einfachen“ Schreiber, der gern den Gesängen unseres Planeten lauscht und nun auf wissenschaftlichen Konfe-

renzen spricht und Teil bundesweiter Expertenkomitees ist. Ein weiterer Abschnitt auf der kurvenreichen Karrierestraße der freien Künste!

Akustische Ökologie und die Wissenschaftler

Der Ausdruck „Akustische Ökologie“ taucht plötzlich vermehrt auf in wissenschaftlichen Journalen und Presseberichten, obschon sein Inhalt in den vergangenen Jahren immer vieldeutiger wurde. Die heutigen Fachleute – und die zahlreichen Wissenschaftler, Agenturmitarbeiter und Künstler, die sich auf den Begriff beziehen – sind deutlich facettenreicher als die Mehrheit der ursprünglichen WSP-Besetzung, und tatsächlich sind ihre Themen viel differenter als die des WFAE oder anderer – wirft diese vielschichtige Idee der akustischen Ökologie doch ein Licht auf mehrere Schlüsselherausforderungen unseres 21. Jahrhunderts.

Zu den konkretesten – und paradoxerweise uneindeutigsten – Gebieten, auf denen die akustische Ökologie mit steigender Geltung agiert, zählen Öffentlichkeits- und Wissenschaftspolitik. Die Lärmverschmutzung der Weltmeere hat sich, dank einer Reihe öffentlichkeitswirksamer Anfechtungsklagen gegen den marinen Übungs-

einsatz aktiver Sonare, zum Musterbeispiel für die Sorge um die Auswirkungen von anthropogenem Lärm auf die Tierwelt entwickelt. In Nordamerika, Europa und Australien haben Regierungsorganisationen, Wissenschaftler und Umweltaktivisten energisch auf die Strandungen von Walen während oder nach Sonarübungen reagiert. Tote Wale sind nicht nur auf dramatische Weise greifbar, sie repräsentieren gleichermaßen die gewaltigen Unwägbarkeiten beim Spiel mit maritimer Akustik. Warum stranden Wale angesichts der Einsätze von Sonaren im mittleren Frequenzbereich, die die US-Navy und andere Marinen jährlich zu hunderten, wenn nicht gar tausenden durchführen (sowohl zu Übungszwecken als auch in viel größerem Ausmaß bei Routineeinsätzen auf offener See) nur ein bis zwei Mal im Jahr? Wesentlich erschreckender ist jedoch die Frage, die Umweltschützer immer wieder aufwerfen: Wie viele Wale werden dabei verletzt oder sterben, indem sie einfach unbemerkt in die Tiefen der Ozeane sinken?

Mittlerweile festigt sich der Konsens unter Wissenschaftlern, Aufsichtsbehörden und Umweltschützern, dass konstanter, mäßiger Lärm für Verhaltensstörungen bei Meeresbewohnern offenbar eine weitaus größere Bedeutung hat, als wenn sie gelegentlich großen Lautstärken

ausgesetzt sind. Schifffahrt sowie Öl- und Gasförderung unterliegen seit dem neuen Millennium verstärkt genaueren Überprüfungen, und die Verantwortlichen für Meeresschutzgebiete haben begonnen, Wege zu untersuchen, wie sich die Lärmpegel in einigen Gebieten kontrollieren (und schließlich auch begrenzen) lassen, und sie beginnen sich mit den Auswirkungen des Rückgangs maritimer Kommunikationsräume zu befassen – verursacht vom Lärm durch Energiebauprojekte und durch das Schifffahrtswesen.

Einmal mehr führt hierbei unser Bestreben, solche Reflexe direkt zu messen und zu analysieren, nur zu enormen Unsicherheiten, da die Meeresbewohner – ähnlich wie Menschen – nicht gleichförmig auf bestimmte Geräuschpegel reagieren bzw. nicht umso stärker reagieren, je mehr die Geräuschpegel ansteigen (oder wissenschaftlich ausgedrückt: Es gibt keine lineare „Dosiswirkungsfunktion“). Vielmehr reichen die Reaktionen von hochsensibel bis eher lärmtoolerant, abhängig vom Ursprung der Geräusche und dem, was die Meeresbewohner gerade tun. Zählt man noch die Schwierigkeiten dazu, die sich aus der Beobachtung von Lebewesen ergeben, die quasi unsichtbar sind, da sie sich fast ausschließlich unterhalb der

Wasseroberfläche aufhalten, werden die wissenschaftlichen Hürden deutlich.

Das klassische Dilemma zeigt sich anhand der Fragestellungen von Wissenschaftlern und Regierungsbehörden: Je mehr wir lernen, umso mehr erkennen wir, wie wenig wir wissen. Die Möglichkeiten der öffentlichen Politik, einzugreifen, reduzieren sich auf die Entscheidung, wie viele vorgehende Maßnahmen (und somit, wie viel Regulierung der Industrie und der Navy) berechtigt sind – abhängig vom Stand des gegenwärtigen Wissens und der Ungewissheit über mögliche Auswirkungen.

Eine der aufregendsten neuen Entwicklungen auf dem Gebiet der wissenschaftlichen akustischen Ökologie ist die Forschungsarbeit der US-Nationalparkbehörde (NPS). Deren Forschung befasst sich mit den Lärmauswirkungen auf Tiere an Land und konzentriert sich auf die Frage, inwieweit der mäßige Anstieg des Hintergrundlärmpegels das „Hörspektrum“ oder den „kommunikativen Raum“ der Tiere vermindert. Selbst geringe Anhebungen des Umgebungs-lärms reduzieren deutlich die Distanz, über welche ein Tier hören oder gehört werden kann (und man bedenke, dass sich für die meisten Tiere die wichtigsten hörbaren Dinge am

Rande der Wahrnehmbarkeit abspielen). Dieser innovative Blickwinkel berücksichtigt den anhaltend erhöhten Energieaufwand durch gesteigerte Wachsamkeit, welche Beutetiere aufbringen müssen, deren Habitate durch Straßen oder Flugschneisen mehr und mehr verlärmert werden, während gleichzeitig Raubtiere weniger effektiv ihre Beute jagen können, da sie das leise Rascheln ihrer Beute nicht mehr wahrnehmen können. Der führende NPS-Forscher ist ein früherer Meeresbiologe, und in der maritimen Bioakustik-Community findet eine vergleichbare Forschungsarbeit statt. Dort liegt ein Hauptaugenmerk auf dem Lärm durch Schiffsverkehr und seine Auswirkungen auf die Kommunikation einer Vielzahl von Ozeanbewohnern, von Walen, die entfernte Artgenossen zu orten versuchen, bis hin zu Fischlarven, die nach ihrem Heimattriff horchen. Faszinierend, und ein entscheidender Schritt für den Menschen, um die subtilen und dennoch weitreichenden Auswirkungen seines Handelns zu erkennen.

Ein weiteres Motiv, welches das AEI untersucht, ist die Rolle, welche Künstler innerhalb der wissenschaftlichen Gemeinde spielen können. Einmal mehr haben David Dunn und Steve Feld auf diesem Feld Schlüsselrollen gespielt, als sie aus zwei entgegengesetzten Stoßrich-

tungen zur Arbeit mit dem AEI kamen. Dunn ist Künstler, der mit der Sprache der harten Wissenschaft vertraut ist. Neben anderen Projekten hat er jahrelang an der Erforschung der Sonifikation der Komplexitätstheorie gearbeitet, zusammen mit dem Spitzenmathematiker Jim Crutchfield. In jüngerer Zeit entdeckte er, dass Borkenkäfer (welche dank des Klimawandels weltweit Wälder verwüsten) ein enormes Repertoire an akustischen Signalen nutzen, was von Entomologen bislang unbeachtet blieb, da sich diese auf die chemische Kommunikation der Käfer konzentrierten. Im Gegensatz dazu ist Feld ein studierter Anthropologe, der auf seinem Gebiet den Gebrauch von Feldaufnahmen und *Deep Listening* erheblich vorantrieb, inspiriert von Murray Schaefer. Seine erste ethnographische LP enthielt eine noch nie dagewesene 12-minütige Komposition, zusätzlich zu den durchschnittlichen Hörbeispielen aus dem Kontext gerissener Liedformen. Erst kürzlich veröffentlichte Smithsonian Folkways seine Kollektion *Bosavi* aus drei CDs und einem 90-seitigen Booklet. Sie beinhaltet Lieder und Wiedergaben, die die Evolution des Liederkanons einer Gesellschaft in Papua-Neuguinea und deren Beziehung zur natürlichen Klanglandschaft des sie umgebenden Waldes über drei Generationen hinweg aufzeichnen.

Weitere Informationen zu der Frage, inwieweit Künstler durch das Verwenden von Klängen an wissenschaftlicher Arbeit teilnehmen können, finden sich unter <http://acousticecology.org/presentation/>.

Am Ende geht es immer ums Hören

Obwohl es noch immer interessant ist, mit der aktuellen Forschung mitzugehen, obwohl es noch immer inspirierend ist, gut umgesetzte ökologische Klangkunst zu hören, steckt die wahre Freude – und das wahre Abenteuer – nach wie vor in der persönlichen Hörerfahrung. Wie auf alle Arten, auf die man die Welt entdecken kann, birgt auch das Hören Früchte zweier sehr unterschiedlicher Geschmacksrichtungen: Zum Einen gibt es die mächtige und vertiefende Verbindung zur Stimme der eigenen Heimat durch alle Jahreszeiten hinweg; zum Anderen die überraschende, aufregende Entdeckung neuer Klänge, denen man fernab der Heimat begegnen kann. Ich kann beim besten Willen nicht sagen, welche Erfahrung mir mehr zusagt, und mein Leben wäre durch das Fehlen egal welcher der beiden verkümmert.

Doch für mich steht fest, dass jeder einzelne Tag meiner Arbeit mit EarthEar oder dem AEI meine Ohren für immer verändert hat. Neue Entdeckungen erwarten

mich überall. Meine Heimat ist in den Ausläufern eines Canyons am Süzipfel der Rocky Mountains. Erst im vergangenen Jahr, nachdem ich mein halbes Leben in dieser gewitterreichen Umgebung aus steilen Hügeln und trockenen Wacholder- und Pinyonkiefernwäldern verbracht habe, bemerkte ich etwas, das ich vorher nie beachtete: den Klang des grollenden Donners, zehn, zwanzig oder dreißig Sekunden lang – „Gott kegelt“ heißt es auch. Weiche, lawinenartige, tiefe Klangwellen, unterbrochen von spitzen Ausschlägen und dann allmählich abschwelkend, um wieder von vorn zu beginnen und schließlich zu verstummen – dieser Ur-Klang ist der Abdruck der Landschaft, ist nichts anderes als der ausgedehnte Widerhall eines bestimmten Klangpunktes, vielleicht ein Blitzeinschlag in einer oder drei Meilen Entfernung, der die Luft erzittern lässt, dessen Klang sich dann in alle Richtungen ausbreitet, von jedem Hügel abprallt und der sich durch jedes Tal wälzt, von hunderten Stellen zurückgeworfen auf genau jenen Punkt, an dem ich stehe und die anhaltende Stimme der Landschaft selbst höre, wie sie dem eigentlichen Blitz und seinem ohrenbetäubenden Klanggewitter antwortet.

Solche ausgedehnten Momente sind nichts anderes als winzige Versatzstücke im großen Lied unseres wun-

derbaren Planeten. Zu irgendeiner Zeit – genau jetzt zu dieser Zeit – ist dieses Lied gleichzeitig das Erwachen eines Dschungels bei Sonnenaufgang mit dem heiseren Gebrüll der Affen und Vogelstimmen, die lebhaft aus allen Richtungen tönen, die Räder eines Fuhrwerks, die sich eine mit Kies bedeckte Passstraße hoch über einem scheinbar stillen Tal hinauf quälen, die Stille einer tiefen Nacht, wenn das Land zwischen zwei Atemzügen innehält, Lüftungsanlagen, die in unterschiedlichen Tonlagen über den Straßen der niemals schlafenden Großstädte murmeln; und es ist die Brise vor deinem Fenster, genau hier, genau jetzt.

Dies ist in der Tat ein globales Lied, das geht in keinem unserer Heimatorte wirklich je zu Ende geht. Noch immer erhalten die täglichen und jahreszeitlichen Zyklen eines jeden Ortes eine tiefgreifende Infusion an jedem Morgen und Abend: Mit der stetigen Drehung des Bodens unter uns gen Osten, passieren wir zweimal täglich das Band der Dämmerung, das den Globus an jedem Ort umarmt. Vielleicht eine Stunde bewegen wir uns in diesem längswärtigen Ring, in dem die Stimme des Planeten am lebhaftesten erklingt. Hartnäckige Vögel, langmütige Frösche, polternder Berufsverkehr, heulende Gibbons und sanft aufsteigende Winde – jeder Klang ist

auf seine eigene Art – und zu seinem eigenen Zweck – eine Reaktion auf die Ankunft oder das Ausklingen eines Tages. (Die Achsneigung der Erde sorgt dafür, dass die Polarregionen sogar für einige wundervolle Wochen lang im Takt dieser Dämmerstimmung schwelgen können und so den Planeten mit geschäftigem Gewusel krönen!) Genau jetzt sind die Klänge um dich herum der Ausdruck einer planetaren Konversation, und genau jetzt, wie zu allen Zeiten und durch alle Zeiten hinweg, wird diese Konversation auf eine leise und dennoch überschwängliche Art verbunden durch den erdumspannenden Gesang der Sonnenauf- und -untergänge, der den Globus für alle Zeit umringt.

Ich bin den vielen Klangkünstlern dankbar, die dabei geholfen haben, meine Ohren zu öffnen, sei es durch ihre Aufnahmen oder durch die Zeit, die wir gemeinsam durch Landschaften und Stadtgebiete streiften. Ich bin auch den Wissenschaftlern, Regierungsbehörden und Nichtregierungsorganisationen dankbar für ihre Arbeit, die Auswirkungen unserer menschlichen Klänge auf Habitate oder andere Spezies zu verstehen und zu minimieren. Es war mir stets eine Freude, an beiden dieser Gesellschaften teilzuhaben, und ich empfinde es als Ehre, eine kleine Rolle gespielt zu haben für die Beiträge, die

jeder von ihnen geleistet hat, ein stärkeres Bewusstsein zu entwickeln für die hörbaren Ausdrucksformen dieses kostbaren Planeten.

JC

Jim verfasste als freier Schriftsteller neben „*Listen Up! Opening Our Ears to Acoustic Ecology*“ (Zoogoer, 2002) eine Vielzahl weiterer Artikel. Er gab die Bücher *Why do Whales and Children Sing?* (1999) und *Investing With Your Values* (2000) heraus und produzierte bisher insgesamt 11 EarthEar-CDs.



Zusammengestellt von
Marcus Kürten

„ETWAS BLEIBENDES ZIEHT VORÜBER“

EINE SAMMLUNG HÖRENDE ERINNERUNGEN

Übersetzungen von Marcus Kürten

Marcus Kürten – Dichter, Field-Recording-Künstler.
Geboren 1974 im Aggertal (Rhein-Sieg-Kreis).

Foto: Anja Brunsfeld (2009)



*„Der Geist einer Sprache offenbart sich am deutlichsten
in ihren unübersetzbaren Worten.“*

– Marie von Ebner-Eschenbach

BJ Nilsen (SE, Schwedisch) · Ich wuchs in einem ländlichen Teil Schwedens in der Nähe einer Eisenbahnstrecke, einer Sägemühle und einer Ziegelei auf. Wenn ich zu Bett ging, lauschte ich diesen weit entfernten Tönen, welche mir oft als eine Art industrielles Schlaflied dienten. Damals waren Züge noch lauter als heute und die Schienenstränge waren lückenhaft und machten dieses

Kla-Donk Kla-Dank.

Unweit der Eisenbahntrasse befand sich die heute verlassene Sägemühle – ihre Wassersprenger befeuchteten in einer rhythmischen Symphonie das zu schneidende Holz

Tssst tssst tssst

bevor es geschnitten wurde

Krrrrriiiiiiaaaaaang, Krrrrriiiiiiaaaaaang.

Die Ziegelei liefert noch heute den charakteristischen Klang eines 5-sekündigen motorisierten Summens, gefolgt von einem metallischen Quietschen

Oooooooooo Tjiiiiiiing

das sich ungefähr jede halbe Stunde wiederholt. BJN

Glenn Ryszko (NL, Niederländisch) • Mir ist noch sehr deutlich in Erinnerung, wie ich zum ersten Mal den Wellen bei ihrem Versuch, die Küste Stück für Stück zu verschlingen, zuhörte. Zu dieser Zeit war ich ungefähr fünf Jahre alt. Ich wuchs ziemlich weit entfernt der Küste auf, aber hin und wieder fuhren wir für ein paar Stunden dorthin. Ich lebe nun ganz in der Nähe eben dieses Strandes, den ich aus meinen Kindertagen kenne, und bin nun oft dort. Denn ich liebe die Geräusche der Wellen und die des Windes. Und wenn ich wieder zuhause bin, habe ich diese Geräuschkulisse noch stundenlang in meinen Ohren.

*shhhfffffoehhhh... kshhhh... shhhfffffoehhhh... kshhhh...
shhhfffffoehhhh... kshhhh... GR*

Marcel Türkowsky (DE, Deutsch)

*piioooooooooo piioooooooooo piioooooooooo
piioooooooooo piioooooooooo piioooooooooo
piioooooooooo*

Ich war als Kind oft im Zirkus. Mein Vater dachte immer, es sei eine wundervolle Reise in die Zeitlosigkeit. Für ihn war das eines der wenigen Rituale, um dem grauen Ostberlin zu entfliehen. Für mich war es eine unendliche Reise in die Welt der Magie. Einmal waren wir bei ein Zauberkunst-Revue, es war 1985, ich war gerade 6 geworden und in Berlin war ein eisiger Winter daheim. Diesmal war ich dran. Nie zuvor stand ich auf einer von diesen Bühnen. Der Magier streckte seine Hand nach mir aus und bat mich auf den knarrigen Holzbühnenkreis. Ich erinnere mich, wie der Magier sieben große Kreisrunden vor seinem Mund nacheinander in die Luft malte und dabei synchron immer dieses Geräusch machte, welches mir nie aus dem Kopf gehen wird. Als er damit fertig war, zog er sieben Papierfiguren aus seinem Mund. MT

Jeremiah Moore (US, Englisch)

*pak... pak p Tak unk tap tk tap tap tk Pak unk Pak Pak tak
(Bllllling!) tak tak, chu-tscheee-Cunk. Tak pak pak unk pak*

Als ich ein Kind war, saß mein Vater jeden Morgen an seiner Schreibmaschine. Sein Tippen drang zu mir hinauf, und ich wußte anhand der Geräusche: Mein Vater sitzt an seiner Schreibmaschine. JM

Heribert Friedl (AT, Deutsch)

Als ich circa vier Jahre alt war, konnte ich von einem Tag auf den anderen nicht mehr gehen. Ich musste für acht Wochen ins Krankenhaus und war davon sechs Wochen ans Bett gefesselt. Die markanteste Erinnerung war das Knattern der Heizkörper. Der Klang begleitete mich oft durch schlaflose Nächte. Einerseits total nervig, anderseits aber auch meditativ-beruhigend.

*... ndidth ndidth ndidth ndidth ndidth nnnnnndidth nnnndidth
nnnnndidth nnndidth nnndidth ndidth ndidth ndidth ndidth ndidth
ndidth ndidth ndidth ndidth ndidth nnnnnndidth nnnnnndidth
nnnnndidth nnndidth nnndidth ndidth ... HF*



Oberleitungsmast; Subbelrather Straße, Köln-Ehrenfeld

Edu Comelles Allué (ES, Spanisch)

In meiner Heimatstadt (einem kleinen Ort in der Nähe von Tarragona) kann man in der ländlichen Umgebung an einem Sommernachmittag – wenn es sehr heiß ist und

die Sonne am höchsten steht – diese rhythmischen, von Insekten erzeugten Geräusche hören – sie kommen dem Grillenzirpen sehr nahe und sind dennoch etwas anders.

zik zik zik zik zik zik zik zik ECA

Christopher DeLaurenti (US, Englisch)

Ich wuchs in Frankreich auf und erinnere mich an riesige Kirchenglocken, die jeden Sonntag morgen geläutet wurden. Unser kleines Dorf hatte zwei Kirchen. Dies- und jenseits des Flusses. Und das Geläute

ba-ding ba-dong, ba-ding ba-dong

hallte über den Fluß wider und erfüllte den Himmel mit seinem Klang. CDL

Budhaditya Chattopadhyay (India, Bengalisch) • *asté asté*
(= *langsam*, bengalisch)

Vermutlich dient der langsame und unsichere Gang eines Kindes als Quelle für dieses Wort. Im allgemeinen



Oberleitungsmast; Subbelrather Straße, Köln-Ehrenfeld

Sprachgebrauch jedoch ist es ein Synonym dafür, alles in einer ruhigeren Gangart zu erledigen. BC

Lawrence English (AU, Englisch)

[illegible]

Sommer. Auf den Teichrohrsänger wartend. LE

Salomé Voegelin (CH, Schweizerdeutsch)

hooohohohohoscht

k-hoo

hohoscht

k-hoo

hohoscht

k-hoo

hohoscht

k

Der Trockner im Keller meines Elternhauses, von der Küche oben aus gehört. sv

Luís Antero (PT, Portugiesisch)

schhpocterrpocterrpocterrschhuuuuuuuuuuuuupocterrpocterrschhschh

Die ersten sechs Lebensjahre verbrachte ich in einem kleinen Dorf an der Küste Portugals, in Quinta do Valongo. Die Bahnlinie Beira-Alta durchlief diesen Ort auf ihrem Weg von Coimbra nach Guarda. Die Züge fuhren täglich und bescherten mir ein regelmäßiges Klangerlebnis, das meine Hörgewohnheiten prägte. LA

Peter Jørgensen (DK, Dänisch) · Früher Sonntagmorgen.
Die Eltern schlafen noch. Ich bin alleine im Wohnzimmer,
ziehe die unterste Schublade der Kommode mit meinen
Legosteinen raus und versuche dieses eine kleine, ver-
dammte, blaue Steinchen zu finden.

[illegible]

Magali Babin (CA, Englisch/Frösisch) · Ich habe eine Kindheitserinnerung, die ich mit keinem bestimmten Alter verknüpfte, da es sich um eine gefühlvolle Geste zwischen mir und meinem Großvater handelt. Er war

ein großer Mann mit enorm großen Händen, und wann immer ich zu Besuch war, legte ich meine Hand in die seine und spielte auf seinen langen und dicken Fingern Klavier – begleitet von einem leisen Geräusch:

tiptipitiptaptip taptep... MB

Eisuke Yanagisawa (JP, Japanisch) • Als ich ein Kind war, kam regelmäßig ein Mann mit einer zweirädigen Karre in unsere Gegend und bot Tofu zum Verkauf. Er spielte auf einer einfachen Messingtrompete, um die Kunden über sein Kommen zu informieren.

tooo fuuuuuu tooo fuuuuuu EY

Marc Yeats (UK, Englisch) • *ugleeflowah*

Als Kind hatte ich Angst vor Badeschwämmen. Genauer gesagt, vor diesen künstlichen Schaumstoffschwämmen in pink oder blau. Meine Mutter drohte, mich mit einem solchen zu jagen, wann immer ich mich nicht benahm. Durchaus unsicher darüber, was mich erwarten würde, falls mich ein Schwamm einmal erwischen sollte, war

diese Bedrohung real genug, um sich mir einzuprägen. Ich denke, der Begriff der „*ugly flower*“ ist eine Art Verballhornung des Wortes „*cauliflower*“ (Blumenkohl) dessen Oberfläche in gewisser Hinsicht an Schwämme erinnert. Nun, ich muss sehr jung gewesen sein. Bis heute habe ich allerdings weder eine Erklärung für meine Furcht, noch weiß ich, woher sie kam. MY



Hochbunker; Körner Straße, Köln-Ehrenfeld

Israel Martínez (MX, Spanisch)

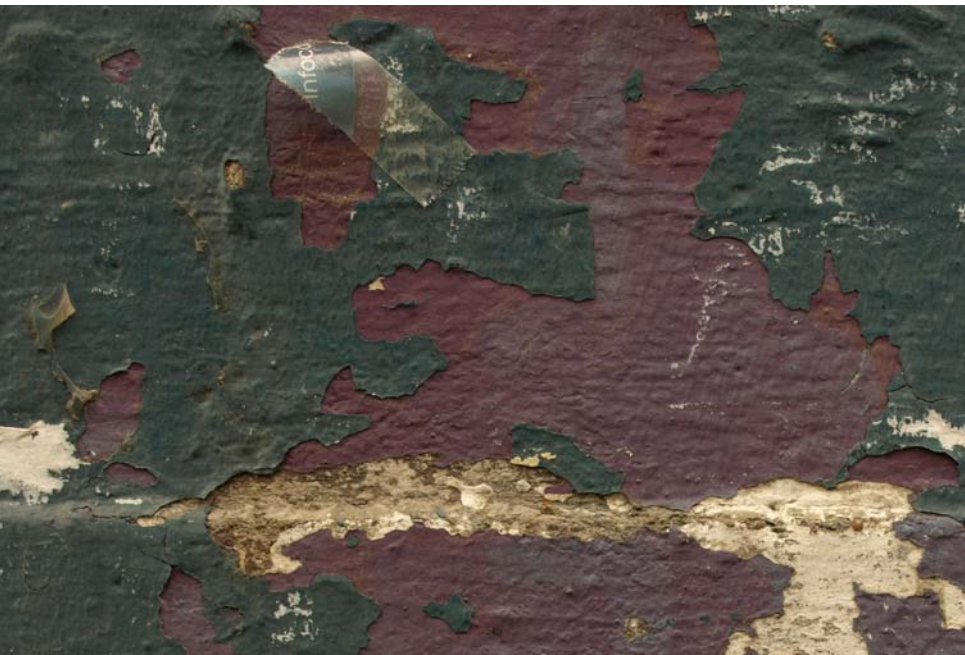
tfhh

tfhh

tfhhhhhhhhhh

tfhhhhhh

tfhhhhhhhhhhh



Hochbunker; Körner Straße, Köln-Ehrenfeld

Für etwa ein Jahr, ich war acht Jahre alt, wohnte auf der anderen Seite unseres Häuserblocks ein Nachbar, der regelmäßig trank und seine Frau durch Schüsse direkt neben ihre Füße zum „Tanzen“ brachte. Ein machistisch geprägter Gewaltakt mit langer und zweifelhafter Tradition in unserem Land. IM

Aaron Ximm (US, Englisch)

quup quutuptutupttup quup quup

Der Klang einer kleinen Keramikschüssel mit Portionstöpfchen Kaffeesahne, die auf dem Tisch einer Gaststätte ausgeschüttet wird. Ich erinnere mich deutlich an meine jugendliche Freude, die mir die Verwendung des symmetrischen Wortes „quup“ bescherte – passend zum Geräusch, das ein einzelnes dieser Sahnetöpfchen macht, wenn es auf den Tisch fällt, um verkehrt herum liegen zu bleiben. Ax

[illegible]

cyrcyru

Mein Vater hatte eine Nähmaschine. KT

Els Viaene (BE, Flämisch/Niederländisch)

chchch whooo hooo chchwhoo whoo

In meinem sechsten Lebensjahr zogen wir in ein größeres Haus auf dem Land. Im Wohnzimmer waren unten an einer Wand, an einer Stelle, durch die im Winter der Wind pfiß, zwei Metallplatten angebracht. Der Wind selbst, als auch die Metallplatten waren zu hören und ich war fasziniert von diesen beiden Geräuschen, die keine sichtbare Ursache zu haben schienen. EV

Camilla Hannan (AU, Englisch)

skitch snit twerrrrrr snichtwitch thhherrrrrrr
wcchoooooeeer

Ich wachte oft mit dem Geräusch des Dampfbügeleisens auf, wenn meine Mutter unten im Wintergarten bügelte. Begleitet von den Stimmen aufgebrachter Anrufer aus dem Transistorradio. CH

Kenneth Kirschner (US, Englisch) · Als Kind war ich geradezu besessen von Dampflokomotiven. Dies ist meine Interpretation einer alten Dampflok, die anfährt, um den Bahnhof zu verlassen:

CHAHnnnt. CHAHnnnt. CHNnnnt. CHNnnnt. Chnnnt,
chnnnt, chnnnt, chnnnt, chnnnt chnnnt chnnnt chnnnt... KK

Maggi Payne (US, Englisch)

[illegible]

Der Klang des Windes, der während der Sandstürme um und durch mein Elternhaus inmitten der weiten texanischen Hochebene wehte. Diese Stürme, die so kraftvoll waren, dass sie das Tageslicht orange zu färben vermochten, sind mir unvergessen. MP

Dr. Andra McCartney (CA, Englisch)

ssssshshshshshshshshhSHSHSHSHSHSHSHshshshshshshsh...
sshhshshshshshshSHSHSHSHSHSHSHshshshshshshs...
shshshshshshshshshSHSHSHSHSHSHSHshshshshsh...

Ist es die Brandung, meine Durchblutung oder der nächtliche Verkehr auf einer Landstraße? AMC

Meri von KleinSmid (US, Englisch)

Huuuuuuuu HUEEEEEEE hueeee/hueeee, hueeee/hueeee
huuuuuuuuuuu Hueeeet

Dies ist der Gesang eines Vogels, der nur während meiner Sommer auf dem Land zu hören war. Ich habe ihn als fröhlichen Laut in Erinnerung. MVK

Sunwei (CN, Chinesisch)

Eines Tages zerbrach ich aus Unachtsamkeit die auf dem Tisch stehende Thermosflasche. Meine Mutter – eine fleißige und sehr zarte und feinfühlig Person – kaufte eine

neue, ohne mir Vorwürfe zu machen. Und sie erzählte mir von einem Geräusch in der Flasche, das man hören konnte, wenn man aufmerksam lauschte. Ich war neugierig, warum diese Flasche ein Geräusch beherbergte. Es war tatsächlich ein tiefes Brummen zu hören, das wie ein „weng“ klang, wenn man es langgezogen ausspricht. Und ich war tatsächlich hochofren und fühlte mich stark angezogen von diesem interessanten

Weeennnngggg.

Dieser Klang vermittelte mir ein Gefühl von Behaglichkeit und Wärme. Dies ist lange her, und noch heute erinnere ich mich gerne daran zurück. sw

Lasse-Marc Riek (DE, Deutsch)

phrrrrhd tschschscht

Am 24.12.1998 schlug ich nach einem Schleuderflug, durch einen Fahrrad-/Autounfall hervorgerufen, mit meinem Körper auf Asphalt auf. LMR

Katherine Krause (US, Englisch)

*Pooooooooosche. Poosh, pooosch, pooosch, pooosch, pooosch.
Poosch! pBooshoooooooo-Psh. (pause) Pooooooooosche. Poosh,
pooosch, pooosch, pooosch, pooosch. Poosch! pBooshoo-
ooo-Psh. (pause) Pooooooooosche. Poosh, pooosch, pooosch,
pooosch, pooosch. Poosch! pBooshoooooooo-Psh*

In längst vergangenen Sommernächten, wässerte jede Woche ein rotierender Impulsrasensprenger den Rasen vor meinem Elterhaus, und in regelmäßigen Abständen prasselte das Wasser an das Fester meines Schlafzimmers im Erdgeschoss. Es klang, als wollte er das Zirpen der Abendgrillen imitieren, die normalerweise meine Schlafenszeit begleiteten. kk

Lucia H. Chung (TW, Mandarin)
& **Martin J. Thompson** (UK, Englisch)

Wir saßen beide, ahnungslos von der Existenz des Anderen, auf dem Hügel und lauschten. Wir verbinden viele Erinnerungen mit der Bucht von Swanage, aber keine, die so vorherrschend deutlich ist, wie die an das Pfeifen. Zu seinem Lied wurden alte Erinnerungen wach

und neue geteilt. Wir saßen gemeinsam auf dem Hügel und lauschten.

kkkkkkkkkoioooooioioioioioioioioiooihkkkkkkkk

“Sein Pfeifen ist in der ganzen Stadt zu hören.” LHC/MJT

Anthony Baron aka Anton Mobin (FR, Französisch)

Bis zum Alter von sechzehn Jahren lebte ich in *Huisseau-sur-Mauves*, einem kleinen Dorf in Frankreich. Meine Eltern hatten dort ein Holzhaus im kanadischen Stil gebaut, und es stand mitten im Nirgendwo nahe eines Waldes und dem Fluß *Les Mauves*. Mein Zimmer trennte eine Zwischenmauer von dem meiner Eltern, und diese Abtrennung war für diese kleinen Geräusche mitverantwortlich. Mit großer Aufmerksamkeit verfolgte ich die merkwürdigen und sehr exakten Töne, die nur einige Zentimeter von meinem Bett entfernt zu hören waren. Sie begeisterten mich. Es waren Mäuse, die in der Wand am Holz nagten. Damit sie Ruhe gaben, schlug mein Vater auf der anderen Seite unermüdlich mit der Faust gegen die Wand. Und wenn das Klopfen aufhörte, wusste ich, dass meine Eltern eingeschlafen waren ...

seine Schritte wiederholten sich zyklisch, bis er außer Hörweite war. DS

Peter Caeldries (BE, Niederländisch)

fwiwt fwiwt fwiwt fwiwt fwiwt fwiwt fwiwt fwiwt fwiwt

twuut twuut twuut twuut tit tit tit

Ich wuchs in einer ruhigen ländlichen Umgebung auf. Das ganze Jahr hindurch war ich von Geräuschen umgeben, die mit den Jahreszeiten variierten. Von März an waren den ganzen Sommer hindurch eine Vielzahl von Vögeln, wie Schwalben, Kuckucke, Amseln, Drosseln und bei Nacht Eulen, zu hören. Sie bildeten eine eindrucksvolle und sich ständig ändernde Klangkulisse, ergänzt durch Zivilisationsgeräusche wie denen von großen Mähdreschern und Maiserntemaschinen, sowie die Laute von Nutz- und Weidetieren. pc

Olivia Block (US, Englisch) · Ich muss ungefähr neun gewesen sein, als ich mit meiner besten Freundin Annie lange Buchstabenkolonnen auf einer alten Schreibmaschine tippte und wir ihren Vater baten, diese vorzule-

sen. Wir genossen seine sehr monotone Vortragsweise und kringelten uns dabei vor Lachen.

tk tk tk tktktk tktk tk tktk tktk tktktk ...
sceprwiuntpgionetgwegokmvsafuvntopwrotkvmlsdp **OB**

François Dumeaux (FR, Französisch/Okzitanisch) · wwoo
ooiiiiiiiiiiiiiii
iiiiiiiiiiioooooooooooooooooommmmmmmm...

Ich erinnere mich deutlich, dass ich es in den ersten Lebensjahren liebte, im Garten meiner Eltern den Geräuschen der Flugzeuge zu lauschen. Damals dachte ich, es sei der Klang der Wolken, den man da hört. FD

„Die Kindheit misst sich in Geräuschen, Gerüchen und Anblicken, bevor das Dunkel der Vernunft heranwächst.“

– John Betjeman

Herzlichen Dank allen teilnehmenden Künstlern!

MK

Im Nu

*Die nimmermüden Vögel fliegen ziellos umher.
In der Nähe höre ich Steine aus dem Wasser ragen. Ein Wehr.
Wie sich alles einend windet
und wegverschwindet.*

Marcus Kürten



Hein Schoer

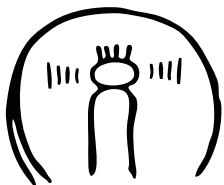
THE SOUNDING MUSEUM
ZWISCHEN KUNST UND WISSENSCHAFT:
KULTURELLE SOUNDSCAPES IN DER
MUSEUMSPÄDAGOGIK



Foto: Kevin Lohmeis

Hein Schoer promoviert an der *Fontys School for the Arts* in Tilburg, Niederlande – als Mitglied des Arbeitskreises *Arts in Society*.

Seine Forschungsschwerpunkte sind die akustische Ökologie, die Darstellungsweise des Anderen, Museums- und Hörpädagogik, *Surround Field Recording*, interdisziplinäre Kunstpraxis und multisensuelle Ausstellungsgestaltung – welche er ebenfalls an verschiedenen Einrichtungen, wie der *Fontys School for the Arts*, *Maastricht University*, Hochschule Darmstadt, Hochschule Offenburg und der Universität Halle, unterrichtet.



In seinem Forschungsprojekt *The Sounding Museum* untersucht Schoer die akademischen, künstlerischen und pädagogischen Auswirkungen kultureller Soundscape-Produktionen und -Umsetzungen in anthropologischen Museen.

Er arbeitet gemeinsam mit der Maastricht-Universität, der *U'mista Cultural Society*, und dem NONAM (North America Native Museum, Zürich, CH), wo er auch für den *Sound Chamber* verantwortlich zeichnet, welchen er einige Jahre zuvor aufzubauen half und den er seitdem funktionstüchtig und auf neustem Stand hält.

Die Vorstellung unserer akustischen Umwelt als ein komplexes Kommunikationsinstrument wurde in den vergangenen vier oder fünf Jahrzehnten eingehend von einer kleinen, aber unermüdlichen Gruppe von Forschern und Künstlern diskutiert und aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln beleuchtet. Allen voran schlägt Schafer selbst, angefangen mit seiner wegweisenden Publikation „*The Tuning of the World*“ (In einer Neuübersetzung von Sabine Breitsameter in deutscher Sprache 2010 unter dem Titel „*Die Ordnung der Klänge*“ erschienen), einen ökologischen Ansatz vor, mit einem deutlichen Fokus auf

ästhetische Belange. Sein Kollege Barry Truax etabliert die Soundscape als ein Werkzeug für Informationsaustausch in seiner „*Acoustic Communication*“. In der letzten Zeit ist vor allem das Interesse an der Geschichte des Klangs (*sound history*) gewachsen, in der Alain Corbins „*Village Bells*“ und viele andere Arbeiten in unsere klingende Vergangenheit hineinhorchen. Schafers frühe Versuche, die Soundscape in den Bildungskanon einzuführen, können in seinem Buch „*The Rinoceros in the Classroom*“ nachgelesen werden. Und dann ist da noch Gernot Böhme, der, zusammen mit – wenn auch etwas weniger überzeugend aufgrund seiner in den Arbeiten „*Das Dritte Ohr*“ und „*Nada Brahma*“ zur Schau gestellten esoterischen Neigungen – J.E. Behrendt, die Soundscape im breiteren Kontext ästhetischer Reflexion und Naturphilosophie untersucht – sehr schön zusammengefasst in Böhmes Essay „*Acoustic Atmospheres*“.

Aber, wie angedeutet, Schafers Anspruch, die sonologische Kompetenz in der Öffentlichkeit merklich zu fördern, scheint heute ebenso unerfüllt wie damals. Trotz der von Schafer entwickelten Hörübungen („*ear cleaning*“), die bis heute von ihm und einer kleinen Gruppe Schüler in Workshops in der ganzen Welt angewendet werden – und trotz der Möglichkeiten, die wir von der modernen Mul-

timediatechnologie erwarten könnten, die sich lediglich in einer geistlosen Reizüberflutung erschöpft (die Schafer aus guten Gründe als *schizophonia* ächten würde): Die Erkenntnisse der Soundscaper-Gemeinde erreichen kaum eine breite Zuhörerschaft.

Dieser Text möchte eine Strategie anbieten, um Verbesserungen auf der Rezipientenseite der Soundscape-Forschung zu erreichen.

In einem kleinen Museum in Zürich wird ein neuer Ansatz der Hörerziehung getestet. Das NONAM (*North America Native Museum*) widmet sich den Kulturen der Ureinwohner Nordamerikas. Vor wenigen Jahren wurde den regulären, visuell orientierten Ausstellungsflächen der Klangraum hinzugefügt. Hier können die Besucher – ohne Ablenkung durch visuelles Beiwerk – die lebendigen Kulturen des nativen Nordamerikas mithilfe von Soundscape-Kompositionen auf der auditiven Ebene erfahren – erstellt aus Aufnahmen, die vor Ort angefertigt wurden in enger Zusammenarbeit mit Vertretern der Kulturen, die präsentiert werden sollen.

Als einziges Zürcher Museum, das nicht dem Kulturdezernat, sondern dem Schul- und Sportdepartement

untersteht, hat das NONAM potente Bindungen zu den städtischen Schulen und entsprechenden Zugriff auf Lehrer und Schüler. Ein Workshopkonzept, welches rund um den Klangraum entwickelt wurde, bringt die Klänge der zeitgenössischen Indianer- und Inuit-Gesellschaften in das Klassenzimmer und bietet so die Möglichkeit zu Kulturvergleichen und Austausch auf einem hochwertigen Niveau an Aufmerksamkeit und Verarbeitung vonseiten der Schüler.

Die Schweizer UNESCO-Kommission hat deshalb den Klangraum und das ihn begleitende Forschungsprojekt „*The Sounding Museum*“ als einen Beitrag zum Internationalen Jahr der Annäherung der Kulturen 2010 anerkannt. Dies umfasst nicht nur die Workshops, die sich die Installation im Museum zunutze machen, sondern auch den kompletten Entstehungsprozess. Angefangen mit einer Idee, was man aufnehmen könnte, über eine Forschungsreise, um diese Aufnahmen tatsächlich anzufertigen, führt dieser – bevor das Endprodukt schlussendlich im Museum ankommt und dort genutzt werden kann – zunächst durch einen langen, finsternen Tunnel der Unklarheiten darüber, wie diese Unmengen an großartigem Material in eine Komposition eingedampft werden könnten, die sämtliche Ansprüche in puncto

dokumentarischer, edukativer und künstlerischer Authentizität erfüllen kann, um allen beteiligten Institutionen gerecht zu werden: einer Universität, einer Kunsthochschule und einem Museum.



Wie dieser Herausforderung begegnet wurde, soll am Beispiel der Fallstudie „*Two Weeks in Alert Bay*“, gezeigt werden, einer Soundscape-Komposition, die versucht, die mithin widerstreitenden Anforderungen zu erfüllen. Die Komposition ist heute Teil des museumspädagogischen Programms des NONAM, aber auch Kern einer Kunstinstallation und dient darüber hinaus als Werkzeug in der akademischen Forschung.

Ich werde dieses Beispiel einbetten in eine Diskussion um Authentizität, künstlerische Freiheit und eine Ethik der Repräsentation des Anderen, als Annäherung an die Frage, ob es eine Verwendung, bzw. einen Bedarf für diesen Ansatz gibt und ob ein Museum der richtige Ort dafür ist.



Im Oktober 2009 kam ich nach Alert Bay, einer kleinen Gemeinde an der Nordküste von Vancouver Island, British Columbia. Zweieinhalb Wochen war ich zu Gast am *U'mista Cultural Centre*, welches von Angehörigen der Namgis-Nation betrieben wird, einem der Kwakwaka'wakw der Pazifischen Nordwestküste. Ausgerüstet mit einem Koffer voller Mikrofone und tragbaren Rekordern konnte ich über 35 Stunden Klänge aus der natürlichen, kulturellen und

alltäglichen Soundscape mit nach Hause nehmen. Diese mussten nun auf eine 20-minütige Komposition herunterkondensiert werden, die dann im Klangraum zu hören



sein würde. Mit einem Museum kollaborieren bringt andere Anforderungen mit, als ein rein musikalischer Ansatz in der Arbeit mit *Field Recordings*. Authentizität und repräsentative Qualitäten sind von größter Bedeutung, zusammen mit einem Unterhaltungsmoment, das

aber natürlich die erstgenannten Eigenschaften nicht zu beeinträchtigen hat.

Wie konnte ich diesen Forderungen entsprechen, oder genauer, würde ich einen Kompromiss schließen können, mit dem alle Beteiligten, mich eingeschlossen, zufrieden sein würden?

Der Plan war simpel und auch seine Umsetzung schien es eine ganze Zeit lang zu sein. Bevor ich mich in die Neue Welt aufgemacht hatte, hatte ich umfassende Nachforschungen angestellt über die Gegend, in die ich reisen würde, über ihre Geschichte, ihre Bewohner, die Landschaft und ihre Flora und Fauna – also hatte ich schon eine hübsche Liste im Kopf von Klängen, die ich einfangen wollte. Typisch für die Natur und Kultur der Region sollten sie sein: Wind, Wasser, Vögel, Bären, Holzbearbeitung, traditionelle Gesänge, Sprache und so weiter – die üblichen Verdächtigen für eine Produktion, die den Hörer in eine Welt einführen sollen, die ihm bis dahin unvertraut ist. Als ich in Alert Bay ankam, war ich bald umgeben von einer ganzen Versammlung von Menschen (denen ich zu größtem Dank verpflichtet bin), die mir halfen, das benötigte Material zu sammeln, das sich als viel reicher entpuppte, als ich es mir hätte



träumen lassen (Bären waren nicht aufzutreiben, da Alert Bay auf Cormorant Island liegt und sich bislang keiner die Mühe gemacht hatte, herüberzuschwimmen, aber ich wurde entschädigt durch eine Horde brüllender und stinkender Seelöwen, deren Gezeter nun das touristische Interludium zwischen dem vierten Satz und der Reprise des Stückes dominiert). Ich wurde zu etlichen kulturspezifischen, aber auch ganz alltäglichen Tätigkeiten mitgenommen, und all die dort aufgenommenen

Eindrücke konnte ich später im Kompositionsprozess einsetzen. Ich folgte dazu einer vorab erdachten Partitur, die ihre Struktur dem Vier-Welten-Konzept der Kwakwaka'wakw-Mythologie entlehnte, und so konnte ich einfach (nun ja, es sollte fünf Monate dauern, aber der Weg lag immer hell erleuchtet vor mir) eine Collage des zeitgenössischen Lebens in Alert Bay zusammenstellen. Ich musste nur entscheiden, welche Passagen welcher Mitschnitte aufeinander zu folgen hatten, damit das musikalisch-narrative Konzept aufging.

Aber halt – Ich sage „nur“, doch das unterschlägt die Spannungen, die in den letzten Stadien des Arbeitsprozesses auftreten sollten. So lange, wie ich mich in meinem Studio eingeschlossen hatte, schien alles vergleichsweise einfach; ich musste mich für das, was ich tat, lediglich vor mir selber rechtfertigen. Allerdings ahnte ich schon, dass, sobald ich meine Höhle verlassen würde, um meine Resultate mit anderen zu diskutieren, es spannend werden würde.

Die erste Feuerprobe war dann auch gleich die härteste: Ich ging zurück nach Alert Bay, um meine Arbeit den Leuten zu präsentieren, die ich ausgezogen war, zu porträtieren. Ich hatte Glück, die Reaktionen waren sehr



wohlwollend. Ich hatte versprochen, ich würde nichts veröffentlichen, das sie nicht gutheißen würden, und ich hatte die Absicht, mich daran zu halten. Das bedeutete, sollte die Resonanz negativ ausfallen, hätte ich ein Problem: Die Einladungen für die Vernissage im Museum waren bereits verschickt. Aber ja, die Angehörigen der *Namgis First Nation*, die an diesem verregneten Tag ins *U'mista Cultural Centre* gekommen waren, gaben meiner Arbeit ihren Segen. Wa (William Wasden jr.) sagte, er

sei beim Hören zu den Orten gereist, die wir zusammen besucht hatten, Vera Newman fühlte sich zurückversetzt in Kindheitserinnerungen, und alle waren sich einig, dass ich eine angemessene Repräsentation ihres zeitgenössischen kulturellen Lebens und Alltags abgeliefert hatte.

Nachdem ich also diese erste große Hürde genommen hatte, zog ich weiter ins NONAM, um zu hören, was Museumsleute zu meiner Kreation zu sagen hätten. Auch hier waren die ersten Reaktionen recht positiv. Der Widerstand kam von einer von mir unerwarteten Richtung: Als ehrliche Haut – und nicht vollkommen frei von Eitelkeit – wollte ich, dass meine Stimme in der Komposition zu hören sein würde, damit kein Zweifel über die Tatsache aufkommen könnte, dass der Hörer es hier mit den Eindrücken eines Fremden zu tun hat, nicht mit einer Repräsentation eines Kulturkreises durch seine Angehörigen. Das Museum verlangte nun, dass ich diese Passagen entfernte, da man dort die Position vertritt, um Neutralität und Authentizität zu waren, dürfe eine Dokumentation dieser Art keine Spuren ihres Schöpfers enthalten. Aus wissenschaftlicher wie künstlerischer Sicht mag dies Anlass zu Diskussionen sein, was aber hier nicht zur Debatte steht. Vielleicht nur so viel: Was



Authentizität angeht (wir könnten an dieser Stelle auch die Idee von Objektivität ansprechen) muss ein Wissenschaftler immer fragen, ob er eine Illusion von Wahrheit erzeugen will, indem er sich selbst aus dem Endprodukt herausrechnet, oder ob er sein Publikum darüber im Klaren wissen will, dass seine Arbeit unvermeidlich immer durch seine Persönlichkeit gefärbt ist, durch seine Entscheidungen, was zu zeigen und was auszulassen. Dies kann er erreichen, indem er selbst in der Darstel-

lung auftaucht. Aus künstlerischer Sicht mag die eigene Stimme als unerwünschte Störung daherkommen, ist man daran interessiert, eine von der Person losgelöst konsumierbare Komposition zu erstellen, andererseits kann sie aber natürlich auch als bewusstes Stilmittel eingesetzt werden, wenn das Stück als persönliches Statement gedacht ist. Ich sah aber auch meine künstlerische Freiheit angegriffen. Am Ende entfernte ich jedes artikulierte Wort und ließ lediglich einige „mhm“s und das Klicken meiner Kamera (zwischen enthusiastischen Grunzern und Rülpsen halbstarker Seelöwen) übrig; eine eher bescheidene Präsenz, aber ausreichend, um die Illusion wenigstens hier und da, und sei es auch nur unbewusst, zu stören.

Die letzte Gruppe, deren Wohlwollen ich mich versichern musste, ist bekannterweise auch die ungnädigste: Das Publikum. Ein Museumsbesucher, der mich nicht kennt, mir also auch nichts schuldig ist, wird mein Werk ehrlich, also möglicherweise grausam, beurteilen. Zugegebenermaßen war die Rezeption gemischt: von „Pink Floyd haben Quadro schon in den Siebzigern gemacht“ über Beschwerden bezüglich der Spieldauer (wobei sich „zu lang“ mit „zu kurz“ ungefähr die Waage hielt) bis zu haltloser Begeisterung war alles dabei. Jene, die sich

die Zeit nahmen, wirklich zuzuhören, waren im Mittel recht zufrieden.

Es sah also ganz danach aus, als wäre mir der Drahtseilakt gelungen, alle drei Hauptzielgruppen zu überzeugen, die *Natives*, die Museumsleute und die Besucher. Aber wie sah es mit mir selbst aus?

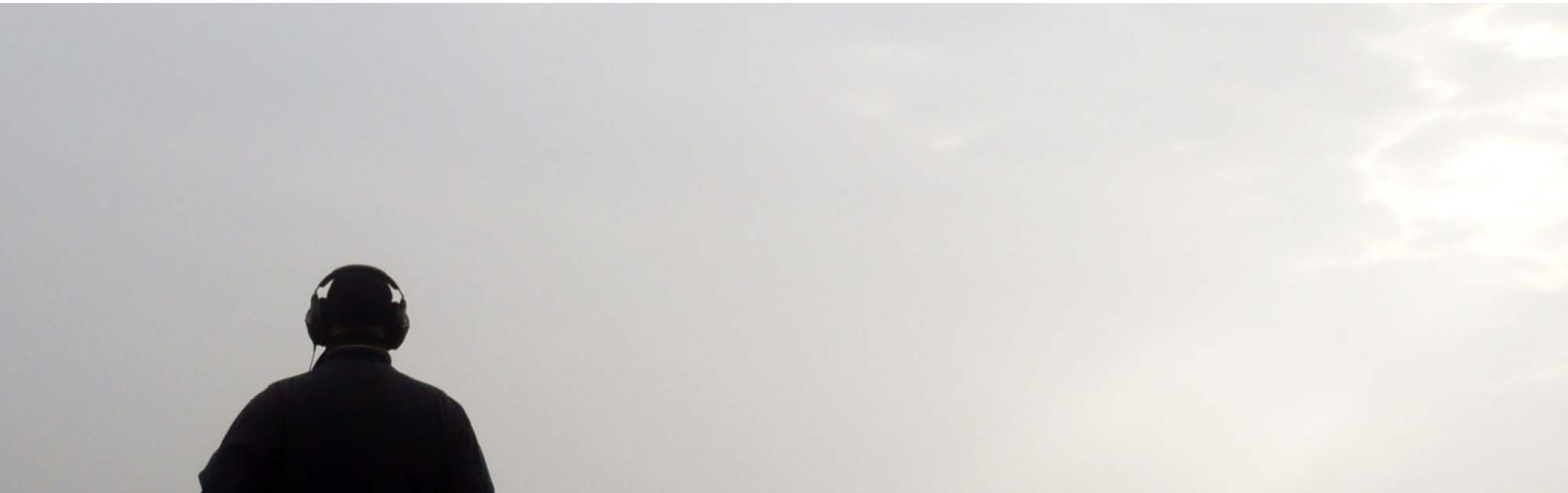
Ich erinnere mich, wie ich Gabriele Proy auf ihr wunderbares Stück „*Kimochi*“ über Japan ansprach, das sie auf der WFAE-Konferenz in Koli vorstellte. Ich wollte wissen, ob sie sich nicht Sorge, dass ihr Publikum ihre persönlichen Eindrücke zu Japan für eine repräsentative Arbeit halten und dadurch eine verzerrte Vorstellung von dessen Kultur entwickeln könnte. Sie gab die einzige Antwort, die sie aus ihrer Sicht geben konnte: Sie sei Künstlerin, und ihre Arbeit als Ausdruck ihres künstlerischen Schaffens strebt weder nach wissenschaftlicher Präzision, noch hat sie dazu einen Grund.

In meinem Fall war die Sachlage etwas anders. Es dürfte deutlich geworden sein, dass ich durchaus wissenschaftlichen Ansprüchen Rechnung zu zollen hatte. Aber ich wollte auch meinen eigenen Ansprüchen genügen bezogen auf ästhetischen Wert und musikalischer Kom-

plexität fern jeglichen Fragen von kultureller Repräsentation. Es sollte möglich sein, „Two Weeks“ zu hören und dabei über die Kultur der Kwakwaka'wakw zu lernen, die narrative und kompositionelle Struktur zu genießen, oder auch einfach nur, sich zurückzulehnen und eine meditative Reise in sein eigenes Zentrum zu unternehmen. Böhme folgend in seiner Feststellung, dass jeglicher Sinneseindruck als erstes eine affektive Reaktion auslöst (Gernot Böhme in „Aisthetik“), wage ich zu behaupten, dass es die richtige Entscheidung war, mein ästhetisches Urteil mit in die Waagschale zu werfen, während ich an einem museumspädagogischen Werkzeug arbeitete. Nur wenn ich mein Publikum auf der affektiven, der emotionalen Ebene erreiche, wird es bereit sein, sich tiefer mit einer Sache auseinanderzusetzen. Gestützt durch die Kommentare der *Native Community* von Alert Bay, denke ich, dass es in „Two Weeks“ durchaus etwas zu lernen gibt über deren Kultur; nicht allzu viel Faktenwissen vielleicht, aber durch das Hören können wir in eine Tiefe vordringen, die wir nicht in Büchern vorfinden. Es erschließt uns Erkenntnisschichten, die nur erreicht werden können durch die affektive Kraft der großen Komposition der Soundscape der Welt.

HS





Budhadya Chattopadhyay

AUF KLANGSUCHE IN EINER GROSSSTADT
CHRONIK EINER URBANEN
FIELD-RECORDING-EXPEDITION
Übersetzung von Daniel Schiller



Foto: Indrajit Chatterjee

Budhaditya Chattopadhyay ist als Künstler vorwiegend beschäftigt im Bereich des Mediums Klang. Er bindet *Field Recordings*, visuelle Mittel und räumliche Verfahren in seine Arbeiten ein, um vielfältige klangbasierte Arbeiten, von Installations- bis Performancekunst, zu schaffen. Außerdem forscht er praxisnah im Bereich der Wahrnehmung und Interpretation von Klang.

Derzeit ist er Doktorand am *Department of Media, Cognition and Communication* an der Universität von Kopenhagen.

1. Monat: **Wissen, Hören, Lokalisieren**

Das erste Geräusch das ich nach der Landung des Flugzeuges in Bangalore höre, ist das Weinen eines Babys; der höhere Luftdruck, der die Gehörgänge trübt, lässt das Weinen wie aus der Ferne klingen. Dieselbe Wahrnehmung von Entfernung habe ich, wenn ich das neu gebaute Terminal des Flughafens durchquere mit seinen riesigen Wänden aus schalldichtem Glas und Metall, die keinerlei Raum für akustisches Unbehagen oder Vorstellungen lassen. Die Stadt, aus der ich gerade komme,

ist voll von Straßenlärm, während in Bangalore selbst ein weit entferntes Hupen noch schwach bis zur Flughafenlounge durchzudringen vermag. Bangalore wirkt somit auf mich eher ruhig und auf eine unspannende Art klanglich nüchtern.

Aus dem Fenster des fahrenden Taxis heraus, betrachte ich den Highway, der gesäumt ist von großen Hochhauskomplexen, die völlig berechenbar und unprovokativ aussehen. Außer dem Motorengeräusch des Autos ist nichts weiter zu hören, während ich meine neugierige

Nase an die Fensterscheibe drücke. Wir erreichen das Stadtzentrum und ich öffne das Fenster. Eine Vielzahl von Geräuschen dringt in den abgeschlossenen Raum des Taxis, eines davon ist wohlbekannt: die metallenen Glöckchen der Saftmaschinen, die an jeder Straßenecke süße Brause produzieren und deren Klang leicht auszumachen ist.

Am Abend hallen die Tempelglocken durch die schmalen Gassen der Stadt, in der ich angekommen bin. In dieser Gegend wohnt die Mittelschicht, die Häuser haben ein bezauberndes semi-urbanes Design gepaart mit Anbauflächen, multifunktionaler Gebrauch städtischer Elemente und Gemeinwesen als Erkennungsmerkmal. Vis-à-vis meines Fensters im ersten Stock steht eine Reihe billiger Häuser, grob formuliert würde man von „Slums“ sprechen. Die meisten Rikschafahrer, Hausmädchen und Putzkräfte dürften in diesem Viertel leben. In unmittelbarer Hörweite vernehme ich den leisen „Room tone“ meines leeren Appartements in Form eines tiefen, breit gefächerten Frequenzspektrums, umrandet von zahlreichen Klangereignissen an der Grenze des Hörbaren. Mein Zeug, Aufnahmegeräte und ein Rycote-Windkorb, lehnt in einer Ecke des Raumes, während ich auf dem Boden liege und meine Ohren einschalte.

Das Erste was man beim Hören eines Ortes erlebt, ist das Nebeneinander verschiedener Klänge innerhalb einer schwer zu fassenden Stille. Ist der Ort voller Menschen, so hört man einzelne Stimmen heraus; handelt es sich um eine ländliche Gegend, hört man einen Vogel neben einer entfernten Autohupe; in einer typisch indischen Stadtlandschaft hört man Verkehrsgeräusche und den dreckigen Sound eines Lautsprechers, aus dem Gerede strömt und sich im übrigen Klang verlieren (Gupta, 1977). Es ist eine Frage des nicht-mediatisierten Hörens, die Ohren einem Ort zu öffnen, in dem unzählige Klangereignisse stattfinden (Rick Altmann, 1992).

In den ersten drei Wochen meines Aufenthaltes liege ich fast den ganzen Tag nur auf meinem Bett und höre dem Ort zu. Ab dem Morgen hält die Alltagsumgebung eine geradezu überwältigende Zahl an Klangelementen bereit. Ich beobachte, dass die Morgengeräusche klar und deutlich sind – mit erkennbarem Anfang und Ende. Wie die aufgehende Sonne strahlen die Klänge über Menschen und Orte, ohne Spuren zu hinterlassen. Im Tagesverlauf ziehen sich die Geräusche in die Länge wie ein Ereignis sich in den Mittag hineinzieht, wenn die Menschen ihren Elan zu verlieren beginnen, Trägheit fordert ihren Tribut und der schwerfällige Nachmittag schleicht

sich zum Fenster herein; auf ihrem Höchststand macht die Sonne allen ihre Anwesenheit deutlich. Der nachmittägliche Raga des Verkehrs schwimmt zu Mollakkorden; einsames Hupen einer Autorikscha, eine aufgeregte Fahrradklingel, ungeduldiges Türklingeln wiederholt sich, eine vorüberfliegende Krähe und ein unerwünschter Kater – alles scheint Mollakkorde durch den Berufsverkehr zu senden.

Am späten Nachmittag, wenn die Hausfrauen die Fernseher ausschalten und ohne ihre Ehemänner allein in den Doppelbetten liegen, ruft die Siesta. Die Raben erscheinen auf der Terrasse, während die heimischen Papageien aufgeregten den kommenden Abend erwarten. Ein paar arbeitslose Jugendliche versammeln sich an der Straßenecke und lassen die Motoren ihrer Mopeds laufen. Dies ist die Zeit der Straßenhändler, die ihre handgemachte Seife mit klingenden Verkaufsjingles anpreisen. Dies ist der Übergang in den mit Vorfreude erwarteten Abend, wenn die meisten Menschen in ihre Häuser zurückkehren und sich auf einen weiteren Tag vorbereiten. Wenn sich der Abend wie Rauch über der Stadt verteilt, ist die Abwesenheit der Sonne im dröhnenden Sound des Verkehrs zu hören, Geräusche klingen wie in Zeitlupe und verlaufen ineinander, die gesamte Stadt spielt Industrial

– unterbrochen durch die Tempelglocken. Von meinem Bett aus höre ich von der Hauptstraße her undeutlich die heimkehrenden Menschen, die ihre Erschöpfung vom Tagwerk beklagen; der Chor sämtlicher Autohupen scheint in Halogenlicht zu zerschmelzen und in unbestimmten Fragmenten gegen die dunklen Ecken der Stadt, gegen Fensterscheiben und schließlich in die U-Bahnschächte zu treiben.

Der Abend geht in der Nacht auf, Fernseher verbreiten das Klatschen und Geschrei von Reality-Shows, die Gassen leeren sich, Fenster und Türen werden verschlossen. Streunende Hunde laufen herum und reißen sich um Futter, Betrunkene versuchen unfreiwillig wankend ihre Türklingeln zu finden. Verdichten sich die Klangeignisse, lassen sich die Breitbandfrequenzen erkennen, ein Kollektiv elektrischer Maschinen und Anlagen produziert einen großflächigen urbanen *Drone*, der sich bis dahin hinter den vorherrschenden Geräuschen der Menschen versteckt hat. In diesem *Late Night Drone* tauchen vereinzelt unterschwellige Geräusche auf: Ein Moskito schwirrt umher, ein Wassertropfen fällt in den leeren Eimer, der in meinem Badezimmer steht, das Quietschen eines Fensters erscheint nun überdeutlich; dies ist die Zeit, in der ich mir meines eigenen Körpers bewusst

werde. Es gibt keinen „Anderen“ hier, ich bin „Ich selbst“ und die Schwere meines Atmens ist davor, zu einer ultra-existentiellen Bewusstheit zu führen.

2. Monat: *Erfahren, Auswählen, Bewerten*

Jede menschliche auditive Interaktion mit der städtischen Alltagsumgebung löst eine dynamische Vermittlung des auditiven Raumes als klanglichem Konstrukt aus. Vor dem Hintergrund der Kommunikationstheorie ist diese Wechselbeziehung medial verortbar und basiert auf einer audio-sensorischen Betrachtungsweise (Truax, 2001). So kann diese Interaktion mit dem Hörerischen Ansatz untersucht werden, die Umgebung im Sinne ihres verortbaren auralen Inhaltes darzustellen. Klangmedialen Theorien folgend besteht eine städtische Umgebung aus einer unbegrenzten Anzahl von Klangereignissen; der Bewohner/Hörer konzentriert sich auf bestimmte Ereignisse, sodass die herausgefilterte Information im Wesentlichen nur einen Teil der Umwelt abbildet (Altmann, 1992). Der kognitive Akt des Auswählens und Verwerfens hängt zum Großteil damit zusammen, in welchem urbanen Kontext der Hörer verortet ist; im Ergebnis kann sich die klangliche Beziehung zur städtischen Umwelt nicht darin erschöpfen, aurale Informationen zu empfangen, sie kann sie jedoch zu einem Klangkonstrukt als auditive Wahrnehmung der Stadt zusammenfügen.

Vom allerersten Tag an wird, wenn ich mit meiner Aufnahmeausrüstung unterwegs bin, mein Hörsinn dominiert von Symbolbildern des städtischen Wachstums. Die riesigen Bauten der Metro stechen einem in weiten Teilen der Metropole unablässig ins Auge und peitschen sich nicht nur durch die natürliche, sondern auch die auditive Landschaft. Das klangliche Vermächtnis der Stadt, ihre eigensten archaischen Stimmen, werden durchdrungen vom dauernden Klang infrastruktureller Erschließung. Eine simple Frage stellt sich: Wozu gibt es die Metro? Um ein paar wenige Minuten Zeit einzusparen? Doch Bangalore scheint zu den Städten zu gehören, die an die Langsamkeit glauben.

Im Gespräch mit einem alteingesessenen bildenden Künstler versuche ich die Schallumgebung und den Umgang der Bewohner mit ihr zu verstehen. Bangalore, so lerne ich, hält durch seine städtische Entwicklung aus der Kolonialzeit heraus eine Reihe von Gebieten bereit, in den das auditive Sensorium seiner Geschichte gewissermaßen eingefroren ist. In diesen Gebieten gibt es Klänge, die zu einer frühen Vergangenheit gehören, unverändert, unverwüstet und in ihrer Reinheit unberührt von der Hand des Fortschritts. Von den Bewohnern in ihrer Euphorie über ein besseres Stadtleben unbeachtet, liegen

diese Gebiete in ein paar unkartierten Ecken der Stadt und erlauben es, die Geräuschumgebung Bangalores in ihrem Kern zu konstruieren und Klänge zu konservieren, die vor allem eine Simulation der Vergangenheit darstellen; die verschiedenen Tempelglocken, altertümliche Stimmen und Gemurmel – Dinge, die die Erinnerungen an frühere Generationen von Stadtbewohnern aufblitzen lassen.

Das Gespräch führt mich dazu, den *Sunday Market* auf Bangalores meistbeschäftigter Straße zu besuchen, wo gebrauchte und ausrangierte Tonbänder und Kassetten verkauft werden. Der Markt beginnt sehr früh am Morgen und geht mit der aufgehenden Sonne langsam zu Ende wie ein Ereignis im Halbdunkel des urbanen Unterbewusstseins in den Tiefen des Gedächtnisses verschwindet. In tranceähnlichem Zustand beginne ich, in großen Mengen Bandspulen und Tonbänder von Händlern zu sammeln, deren verschwommene Gesichter wirken, als kämen diese aus dem Nirgendwo. Die erstandenen Bänder enthalten geheimnisvolle, undeutliche handschriftliche Notizen, die den Benutzer über mediatisierte Geschichte einer persönlichen Aufnahme unterrichten. Beim Abspielen der Bänder entdecke ich Samples von Heimaufnahmen, Radioprogrammen,

Reden, Musikfetzen und teils gelöschte Spuren unterschiedlicher Umgebungsgeräusche, Overdubs oder klischeehafter Stille.

Etwas früher, auf der Suche nach einem Tonbandgerät, besuche ich in der Altstadt einen abgeschiedenen Kuriositätenladen mit einer Audioabteilung. Diese ist ein wahres Museum der Glanzzeiten der analogen Audiorevolution. Das Angebot an semiprofessionellem Heimaudioequipment von Firmen wie Akai, Philips oder Grundig reicht von Bandmaschinen, Schallplattenspielern, CD-Wechseln bis hin zu gebrauchten Stereotapedecks und Lautsprechersystemen. Als warteten sie auf die ewige Wiederkehr der Klangobjekte, zeugen die Geräte von einer fremd gewordenen Lebenswelt in einer heftigst gewachsenen Großstadt, weithin dominiert von audiovisueller Stille und Nostalgie.

Nach meinem Besuch in diesem Laden – dessen Besitzer stolz verkündet, er verkaufe hörbares Kulturerbe und dabei auf Regale voller Schallplatten hinter seinen riesigen analogen Abspielgeräten zeigt – lande ich schließlich in einer dunklen Gasse in einem einsamen Radioreparaturgeschäft, um mein neu gekauftes Tonbandgerät aufmöbeln zu lassen. Der Laden beherbergt Schrott-

radios, Röhren und Transistoren aus der Zeit des Ersten Weltkriegs – fein säuberlich in Regalen geordnet. In direkter Nachbarschaft zum umher strömenden Verkehr, dem Wirrwarr der Handyklingeltöne und den metropolen Alltagsgeräuschen bieten die alten Schrottradios eine Zuflucht für eine indolente Besinnung inmitten der Stadt, eine klare Abwechslung, der man lieber folgt als der Einladung zum Agieren. Ein auf seine Art bezaubern-des Sinnbild auditiver Blindheit. All meine Pläne, das städtische Klangfeld aufzunehmen, kommen zum Stillstand angesichts dieser einst sprechenden, nun schweigenden Maschinen, deren reines Dasein als Klangobjekte hier aufgewertet wird zum auditiven Erbe der Großstadt.

Rudolph Arnheim verstand die Wahrnehmung des Radios als eine Art Blindheit, eine Ästhetik des Hörbaren abzüglich der visuellen Komponente. Für Hadley Cantril und andere Rundfunkforscher repräsentierte das Radio ein einzigartiges psychologisches Phänomen, bei dem das Zuhören synekdochisch für alle teilnehmenden Handlungen steht. Diese Darstellung der Entwicklungen postuliert einerseits die Existenz einer Geschichte des Hörens und schließt gleichzeitig mit ihr ab – Radio-, Film- und Geräuschaufnahmen werden zu Vertretern akustischer (städtischer) Modernität (Jonathan Sterne, 2006).

In der letzten Woche des zweiten Monats meines Aufenthaltes gibt es an einem Tag einen Streik in Bangalore. Ich verbringe ihn, indem ich zu Fuß durch die Gassen der Nachbarstadt gehe. Der Streik umfasst das gesamte Verkehrssystem und alle damit verbundenen Transportgeschäfte. Inmitten der sonst üblichen Großstadtgeräuschkulisse all der Autos, Busse, Züge und Autorikschas fällt mir auf, dass ich noch nicht ein einziges Klangereignis aufgezeichnet habe. Diese Feststellung bringt mich an die Grenzen des bewussten Hörens auf die Nichtigkeit der Ereignisse in einer leeren Stadt, in der sich der Sinnesapparat in einem Stillstand einer beinahe Lautlosigkeit befindet, die als unfruchtbarer Hörraum des Un-Klangs gelesen werden kann. Man kann das vergleichen mit einem U-Bahnschacht, in welchem sich kleinste Geräuschquellen – das nahe und ferne elektrische Brummen benachbarter Transportsysteme und Leitungsmasten – hinter ihrer eigenen Allgegenwärtigkeit verstecken, während Klange-reignisse unverändert im eigenen Stillstand verharren. Städtische Räume ohne aktive Geräuschfelder sind schwer einzufangen, da ein empfindliches Mikrofon seinen eigenen Geräuschpegel oberhalb des Schalldrucks der Umgebung aufnimmt. Dank solcher Ausreden bleiben meine Gerätschaften ungenutzt; die kennzeichnende Trägheit um mich herum durchdringt alles.

3. Monat: *Aufnehmen*

Am Anfang des dritten Monats treffe ich auf einen alten Straßenköter. Er schaut mich an, und ich sehe direkt in seine undurchsichtigen Augen. Dieser kurze Blickkontakt bringt mich dazu, die Oberfläche der unmittelbaren Gegenwärtigkeit zu enthüllen. So stoße ich auf den Fluss der von innen kommenden Vergänglichkeit des im Grunde trägen städtischen Charakters Bangalores, der mich dazu führt, die hyperaktiven Landschaften der Metrobaustellen zu untersuchen, die sich in den äußeren Stadtgebieten befinden.

Währenddessen treffe ich ein paar junge Aktivisten und Filmemacher, die eine Dokumentation über das Leben der Wanderarbeiter drehen, die am Bau der Metro beteiligt sind. Sie hinterfragen die Validität von Entwicklung und Wachstum zu Lasten des ursprünglichen Wohnortes und des Wegzuges davon. Die Arbeit der Gruppe und ihre Einladung, mich ihnen mit meiner Field-Recording-Ausrüstung und -Herangehensweise anzuschließen, bringen mich dazu, meinen Sound Devices 702 und meine M/S-Mikrofone MKH-60/30, die in einem 2nd-Hand Rycote-Windkorb untergebracht sind, zum Einsatz zu bringen. Ein Paar *Urban-Trek*-Stiefel von Woodland komplettieren

die Ausrüstung, mit der ich endlich auf die Jagd gehen kann nach dem Klang der Großstadt, den ich die ganze Zeit auszumachen versuche.

Das erste, was ich aufnehme, ist das industrielle Dröhnen mit dem repetitiven Rhythmus von Maschinen auf einer der beschäftigtsten Metrobaustellen. Hier gibt es kein verschwommenes Hören, keinen Aufschub durch Gedankenspiele, kein Philosophieren über Fachfragen des Auditiven – die unmittelbare Gegenwärtigkeit will sofort in das Aufnahmemedium eindringen und wird alsbald in Wellenformen umgewandelt, das errichtete und ange-regte Mikrofon stellt sich der Gelegenheit, der Rekorder öffnet seinen Mund und lässt die Klänge hineinfließen.

Das Aufnehmen wird zu einer durchdringenden Handlung, ein Moment fließt in den nächsten, die Spuren verweben sich ineinander in natürlicher Überblendung. Es fällt schwer, den sich verdichtenden Prozess des *Field Recordings* bewusst zu unterbrechen; die Handlungen werden immer instinktiver und das Mikrofon wird mehr und mehr zu einer Fortsetzung des Körpers (McLuhan, 2003). Durch die selbstbestimmte Wahl der Perspektive, Richtung, Bewegung und des Winkels bin ich völlig eingebunden in die Umwandlung des Gehörten in

Audiodateien. Das Aufnehmen an den Baustellen eröffnet so Möglichkeiten, die Orte der Großstadt im Sinne hörbarer Artefakte zu lesen.

Einmal begonnen, wird der Aufnahmeprozess immer durchdringender und ein Ort hält nicht länger vielzählig geschichtete Klangereignisse von definierter Dauer bereit, vielmehr entwickeln sich repetitive und psychedelische Klänge. Die Aufnahme übersteigt den nur dokumentarischen Ansatz und fördert die Impressionen, Reflexionen und Stimmungen dessen, der aufnimmt, zu Tage. Die Großstadt von Bangalore wird zu einem Charakter, einem Gegenspieler, der seine zahlreichen Gesichter in den verschiedenen Stegreifaufnahmen in Form von täglichem Straßenverkehr, Telefongeräuschen, Gepolter und Vibrationen offenbart. Die nächtliche Stadt – gerade an den Baustellen – bietet eine einzigartige Geräuschkulisse aus Grillen, Windreflexionen an Blechen und dem vorbeihuschenden Pfeifen von Zügen.

Eine Aufnahmesession geht vorüber, die nächste fängt an. Die selben Räume stellen sich immer und immer wieder dem Aufnahmemedium, die subtilen täglichen Veränderungen der Klänge sind kaum noch bemerkbar. Die nahezu identischen Audiodateien überfluten Spei-

cherkarten, die Wiederholung erreicht eher den Status einer Leistung denn einer weitschweifigen Hypothese des *Field Recordings*. Dennoch wird die Stadt nicht müde, ihre Fundgrube an Klangereignissen mit jedem Tag dieser Field-Recording-Expedition aufs Neue zu öffnen.

So wiederholt die Stadt ihr immer gleiches Leben und schiebt sich auf und ab über ihr leeres Schachbrett. Die Bewohner wiederholen dieselben Szenen mit wechselnden Darstellern. Sie wiederholen dieselben Texte mit unterschiedlichen Zungenschlägen; sie öffnen verschiedene Münder zu dem immer gleichen Gähnen (Italo Calvino, 1997).

BC

References

- Altman, Rick. 1992. *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge.
- Calvino, Italo. 1997. *Invisible Cities*. [Übersetzt aus dem Italienischen von William Weaver.] London: Vintage Books.
- Gupta, Radha Prasad. 1977. *Kolkatar Feriwalar Dak O Raster Awaz* [Bengalisch; *Geräusche und Straßenhändlerufe aus der Stadt Kalkutta*.] Ananda Publisher.
- McLuhan, Marshall. 2003. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Gingko Press.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press.
- Truax, Barry. 2001. *Acoustic Communication*. Greenwood Publishing Group.

Discographie (Gruenrekorder)

- 2006** CD *Gruenrekorder AudioArt Compilation 03*
- 2008** CD-R *Landscape in Metamorphoses*
- bevorstehend:
- 2012** CD *Eye Contact with the City*



Field Notes

fieldnotes.gruenrekorder.de

3. Ausgabe: *Spüren*

August 2012

Herausgeber Daniel Knief (DK), Lasse-Marc Riek (LMR).

Idee & Konzeption DK, LMR.

Beiträge Budhaditya Chattopadhyay (BC), Jim Cummings, Marcus Kürten (MK) et al., Tom Lawrence (TL), Hein Schoer (HS), Scott Sherk (SS).

Übersetzung Janko Hanushevsky, DK, MK, Daniel Schiller, Marc Yeats.

Korrektur/Lektorat DK, Tina-Lis Chavanon.

Bilder BC (S. 61), DK (S. 71), MK (S. 40–44), TL (S. 5–7, S. 27), Nicholas Martin (S. 10, S. 11), HS (S. 51, S. 55–58), SS (S. 15), Thomas Siefert (S. 37), Darren Smith (S. 3, S. 10, S. 11).

Historische Fotografien Eugène Atget, Bernd Becher, Hilla Becher, Karl Blossfeldt, Robert Demachy, Gustave Le Gray, Charles Marville, Auguste Mestral, Eadweard Muybridge.

Gestaltung & Umsetzung DK.

Schrift *Fontin Sans* von  Jos Buivenga.

Gruenrekorder LC 09488

Darmstädter Straße 29

63456 Hanau

Deutschland